



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
**FEDERICO II**



## **DOTTORATO IN SCIENZE ARCHEOLOGICHE E STORICO-ARTISTICHE**

Coordinatore prof. Francesco Caglioti

XXVIII ciclo

Dottoranda: Lisa Miele

Tutor: prof.ssa Rosanna De Gennaro

Tesi di dottorato:

*Le carte 'napoletane' di Giovan Battista Cavalcaselle*

2017





## *Le carte 'napoletane' di Giovan Battista Cavalcaselle*

Indice	3
<b>Introduzione</b>	7
<b>Capitolo 1 Stato degli studi</b>	11
1.1 Giovan Battista Cavalcaselle: cenni biografici	14
1.2 L'opera del Cavalcaselle	17
1.3 La storiografia artistica dell'arte napoletana alla metà del XIX secolo	21
1.4 Il 'caso' Napoli e le ragioni di una ricerca	30
<b>Capitolo 2 Giovan Battista Cavalcaselle a Napoli</b>	34
2.1 Primo soggiorno (1859-1860)	36
2.1.1 Premesse del sopralluogo. Ostacoli e problemi correlati	37
2.1.2 Cavalcaselle tra Napoli e dintorni	46
2.2 Secondo e terzo soggiorno (1868 e 1875)	51
2.2.1 La nuova ricognizione	51
2.2.2 La questione della tutela del patrimonio partenopeo	53
2.3 Presupposti per un quarto soggiorno (1885)	54
<b>Capitolo 3 La preparazione dei viaggi</b>	57
3.1 Guide	58
3.2 Altre fonti bibliografiche	61
3.3 Corrispondenti	70
3.3.1 Matteo Camera	70
3.3.2 Demetrio Salazaro	73
3.3.3 Altri interlocutori	80
<b>Capitolo 4 I luoghi visitati</b>	85

4.1 La ‘griglia di viaggio’	85
4.2 Chiese e monasteri	90
4.2.1 Le pitture delle catacombe di San Gennaro e i mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte	91
4.2.2 Giotto e i suoi contemporanei a Napoli	94
4.2.3 ‘Colantonio del Fiore’ e la pittura del ’400 secondo Giovan Battista Cavalcaselle	103
4.3 Collezioni reali	113
4.3.1 Le sedi: il Museo e il Palazzo Reale	113
4.3.2 Guide e inventari per l’identificazione dei dipinti	115
4.3.3 I dipinti delle raccolte borboniche: la pittura napoletana e le influenze fiamminghe	119
4.3.4 I dipinti della raccolta Farnese: I pittori veneti e toscan- romani	126
4.4 Collezioni private	128
4.4.1 Collezione Santangelo	129
4.4.2 Collezione Zir	135
4.4.3 Altre raccolte	139
4.5 Dintorni di Napoli	142
4.5.1 Da Pompei ad Eboli: dall’antichità al manierismo di Andrea da Salerno	146
4.5.2 Capua, Nola, Montevergine: dalle testimonianze benedettine di Sant’Angelo in Formis alle opere di Francesco da Tolentino	154
4.6 L’arte napoletana nella minuta per la <i>History of Painting in North Italy</i>	159
 <b>Capitolo 5 Giovan Battista Cavalcaselle e la conservazione dell’arte nel napoletano</b>	 164
5.1 Tutela in ambito meridionale: stato dell’arte, riforme, interlocutori	166

5.2 Giovan Battista Cavalcaselle e la tutela dell'arte nel sud Italia:	169
alcuni casi particolari	
5.2.1 Affreschi della basilica di Sant'Angelo in Formis	169
5.2.2 Affreschi del chiostro del Platano	172
5.2.3 Museo Nazionale di Napoli	176
5.2.4 Il 'restauro' del ritratto del Cardinale Bembo	181

## **Appendici**

Appendice I Testimonianze dall'Archivio di Stato di Napoli	185
Appendice II Corrispondenza	227
Appendice III Manoscritti 'napoletani' di G. B. Cavalcaselle	251
Appendice IV Documenti ministeriali	778

<b>Bibliografia</b>	813
---------------------	-----

<b>Manoscritti</b>	867
--------------------	-----

<b>Sitografia</b>	871
-------------------	-----

<b>Referenze fotografiche</b>	874
-------------------------------	-----

## Introduzione

Il mio lavoro di ricerca sui manoscritti ‘napoletani’ di Giovan Battista Cavalcaselle, conservati presso la biblioteca Marciana di Venezia, si propone di muovere un primo passo per colmare una lacuna negli studi sulle diverse realtà regionali della penisola condotti dal conoscitore. Il rinnovato interesse degli storici dell’arte circa l’ingente quantità di carte lasciate da Cavalcaselle, iniziato con Carlo Ludovico Ragghianti negli anni ’50 del secolo scorso, e mirabilmente proseguito con Lino Moretti e Donata Levi nei decenni a seguire, hanno generato un proliferare di contributi di volta in volta focalizzati su uno dei diversi territori battuti dal conoscitore. Sono state edite, dunque, ricerche monografiche mirate su Genova, Venezia, e ancora sulla pittura friulana, marchigiana e siciliana. Inespugnabilmente a tutt’oggi, nonostante la mole di materiale rinvenibile nel *Fondo* archivistico del conoscitore, mancava un resoconto puntuale e approfondito sul territorio napoletano, se si eccettua il circoscritto contributo della Levi del 2003. Non sta a me qui ribadire l’importanza del lavoro in qualità di *connoisseur* di Giovan Battista Cavalcaselle. Quel che qui mi interessa rilevare è il valore pregnante delle sue indagini napoletane, non solo in termini di natura attributiva, o di capacità di intrecciare *ex novo* la trama storico-artistica locale in maniera davvero encomiabile. Non solo. Le sue carte con disegni tratti da dipinti napoletani sono testimonianza mirabile dell’abilità del conoscitore, nel rendere graficamente dettagli spesso marginali, offrendone memoria grafica che diviene opera d’arte essa stessa. In più, tali disegni non sono solo testimonianza storica delle sue osservazioni e riflessioni, ma fungono anche da attestazione visiva di opere che nel tempo hanno cambiato luogo di conservazione, o disperse. Anche un valore probatorio, dunque, con Cavalcaselle testimone d’eccezione del tempo e del luogo in cui tali dipinti erano allocati a Napoli e nei suoi dintorni. Ma Giovan Battista Cavalcaselle era una figura poliedrica, e si distinse per essere uno strenuo difensore della Patria, intesa non solo in senso geografico-politico, ma soprattutto come salvaguardia del suo sterminato patrimonio culturale.

Venendo all'articolazione della tesi, il primo capitolo mira a fornire un immediato supporto ad una maggiore comprensione dell'oggetto di questa dissertazione. Mi è sembrato doveroso, a tal proposito, illustrare in questa primissima parte lo *Stato degli studi*. Nella fattispecie, si è dato spazio ad una breve premessa sulla vita e l'opera del conoscitore, desunta dai saggi già editi sul tema. A seguire, si è fornito un quadro della storiografia artistica dell'arte napoletana alla metà del secolo XIX, in modo da rendere chiaro su quale dissestato percorso, lastricato di profonde lacune e straordinarie imprecisioni, il Cavalcaselle muoveva i suoi passi. A conclusione di queste premesse, si sono esplicitate le ragioni della particolarità del 'caso' in esame e le motivazioni che mi hanno condotta a scegliere di dedicare il mio studio a questa ricerca.

Il secondo capitolo illustra, attraverso il supporto documentario, i tempi e i modi dei viaggi napoletani di Giovan Battista Cavalcaselle. Come spesso accade, nel corso delle indagini archivistiche, emergono notizie e materiali di una tale rilevanza da rendere necessaria una trattazione specifica. È il caso delle carte da me rinvenute tra i fondi dell'archivio di Stato di Napoli in merito al primo arrivo del conoscitore in città. Che tale momento fosse stato travagliato e motivo di rammarico, oltre che di disagio personale e professionale, era già in parte noto. Ma i documenti testé menzionati hanno gettato nuova luce sulle circostanze di quell'episodio, dando la possibilità, al tempo stesso, di conoscere altri dettagli, di natura logistica e temporale, sul primo soggiorno meridionale di Cavalcaselle. Per queste ragioni, su tale argomento ho deciso di dedicare una parte autonoma.

Il terzo capitolo illustra le fonti bibliografiche per la preparazione dei viaggi e per le indagini *in loco*. In primo piano ci sono le guide che, per la loro particolare carattere editoriale, offrivano la possibilità di estrarre facilmente un quadro sinottico del patrimonio artistico di particolare interesse. Al tempo stesso si è dato spazio agli interlocutori con cui interagì il Cavalcaselle, ossia quelle personalità di eruditi, collezionisti, mercanti con cui entrò in contatto prima, durante e dopo il suo soggiorno partenopeo. Non solo, dunque, un breve cenno all'identità di tali personaggi, bensì anche l'analisi del contenuto delle loro missive, per comprendere non solo su quali argomenti storico-artistici avvenivano questi scambi epistolari, e per evidenziarne il carattere di rapporti più o meno confidenziale.

Nel quarto capitolo sono illustrati i luoghi visitati, attraverso la lettura delle carte manoscritte oggetto di indagine. Si è optato per una divisione di natura topografica e cronologica. Nello specifico si è distinto tra i territori della città e quelli dei dintorni, dall'entroterra alla costiera. Nella narrazione delle emergenze storico-artistiche della città di Napoli, vista anche l'ingente mole di dipinti visionati e disegnati, si è ulteriormente suddivisa la descrizione per ambiti tematici, a loro volta esposti in ordine cronologico. Si è scelto, quindi, per la seguente ripartizione: chiese e monasteri; collezioni reali; collezioni private. A seguire, come già accennato, i risultati delle perlustrazioni in altre località della Campania e, per dovere di completezza, un breve cenno alla minuta napoletana per la *History of Painting in North Italy*, già oggetto di studio da parte mia in occasione dell'esame conclusivo del corso di specializzazione in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Siena.

Le informazioni emerse sono state confrontate, oltre che con i risultati filtrati nelle edizioni a stampa della storia della pittura messe in opera da Cavalcaselle in collaborazione con l'amico Crowe, anche con i dati ricavabili dalla letteratura artistica precedente e contemporanea. Tale indagine critica ha permesso di far emergere, anche per il territorio napoletano, l'attività pionieristica di esplorazione visiva del conoscitore. Cambi di attribuzione, oltre che di datazione, smentite e conferme di nessi logici tra un'opera e un'altra, ipotesi e riflessioni anticipatrici rimaste spesso relegate nelle sue carte personali ci restituiscono la misura di quello che fu uno dei più talentuosi storici dell'arte del principio dell'epoca moderna.

A conclusione, non si è trascurato di accennare a problematiche conservative e di restauro, aspetti altrettanto importanti per il Cavalcaselle. La questione della tutela del patrimonio artistico del meridione d'Italia nella seconda metà dell'Ottocento è un argomento che propone ancora numerosi aspetti da affrontare. Questo aspetto, aggravato dalla cronica insipienza nella gestione di biblioteche e archivi di natura locale, non ha permesso di approfondire la ricerca e tratteggiare così un quadro chiaro, circostanziato, e completo degli interventi di Cavalcaselle in veste di ispettore ministeriale. Si è potuto contare, quindi, solo sulle testimonianze dell'Archivio Centrale dello Stato, spesso frammentarie o con parti di esse migrate in fascicoli di più ampio respiro cronologico.

Ai capitoli, fanno seguito le appendici documentarie.

Nella Appendice I sono riportati i documenti da me rinvenuti presso l'Archivio di Stato di Napoli, e altre testimonianze che illustrano le circostanze, i tempi, e i movimenti del conoscitore sul suolo partenopeo. Nella Appendice II sono trascritte le testimonianze epistolari, in parte inedite, degli interlocutori di Cavalcaselle in merito ad argomenti di storia della pittura napoletana. L'Appendice III rappresenta il *corpus* di schede delle carte cavalcaselliane. Tali schede sono così composte: carta che raffigura il disegno di Cavalcaselle e le sue annotazioni, immagine reale dell'opera graficamente riportata, trascrizione degli appunti. Infine, l'Appendice IV presenta la documentazione, anch'essa in gran parte inedita, degli atti rintracciati presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma a corredo di problematiche di natura conservativa relative alle emergenze artistiche napoletane.

## Capitolo 1

### Stato degli studi

L'indiscussa qualità di *connoisseur* di Giovan Battista Cavalcaselle è ormai nota e universalmente riconosciuta. Lusinghieri sono i giudizi di celebri storici dell'arte, a partire dai suoi primi biografi e commemoratori: Pognisi, Venturi, Mazza, Tkalac, Ricci, Cantalamessa,<sup>1</sup> solo per citarne alcuni. Nonostante la stima indiscussa per la persona e per l'opera da parte di molti studiosi ed intenditori di arte e non, Cavalcaselle fu condannato ad un immeritato oblio. Difatti, dai commenti e dagli interventi delle personalità testé citate, trascorsero diversi decenni di colpevole silenzio prima che la sua storia dell'arte cominciasse ad avere il giusto risalto nell'ambito degli studi. Sarà Carlo Ludovico Ragghianti, nel 1947, a puntare di nuovo l'attenzione non solo sull'uomo e il suo lavoro, ma su quella documentazione da cui tutto ha preso vita e che costituisce l'essenza più pura del pensiero del conoscitore: il materiale manoscritto, una quantità notevole di fogli e libri conservati presso la Biblioteca Marciana di Venezia.

Il Ragghianti definì Cavalcaselle «il massimo conoscitore, ed uno dei maggiori storici d'arte dell'Ottocento», ed è a lui che va dato il merito di aver puntato nuovamente l'attenzione degli studiosi sulla figura e sull'opera del Cavalcaselle sottolineando, al contempo, la necessità di andare alla 'fonte', di 'sviscerare' il contenuto delle carte dello studioso che rivelano pensieri, ripensamenti, riflessioni del conoscitore. «Questi schizzi - ci riferisce ancora Ragghianti - sono contenuti in quadernetti rilegati, che in grande quantità esistono, non consultati, nella Biblioteca Marciana di Venezia. La loro edizione critica della *Storia*, darebbe la possibilità di valutare pienamente l'enorme lavoro del Cavalcaselle. Nei taccuini inoltre è contenuta

---

<sup>1</sup> POGNISI 1899; RICCI C. 1911; VENTURI A. 1898, 1908; MAZZA 1898; TKALAC 1898 (Imbro Tkalac-Ignatijević (Sremski Karlovci 1824 – Roma 1912), studioso e politico croato, è citato dalle fonti talvolta con appellativi diversi. Si è scelto qui, bibliografia compresa, di conformarsi al nome italianizzato di Amerigo Tkalac. Cfr. la voce sul Thesaurus del Consortium of European Research Libraries all'indirizzo web <https://goo.gl/BgaNiv>); CANTALAMESSA 1915.



una grande quantità di materiali che non ha trovato posto nelle opere stampate, e mostra la vastità degli interessi critici e delle conoscenze del grande storico». E aggiunge, in relazione alla produzione grafica: «I disegni e gli schizzi del Cavalcaselle non sono mai ‘riduzioni’ indeterminate, non curano il ‘soggetto’, vogliono cogliere e fermare per la memoria lo *stile* degli artisti». <sup>2</sup> All’interesse mostrato da Ragghianti fanno eco le parole di Giuseppe Fiocco scritte nell’ormai lontano 1952: «Occorre ricordare che niuna ricerca intorno all’arte nostra, e a quella fiamminga, fu mai forse più completa e più valevole della sua». <sup>3</sup>

Dopo le sollecitazioni di Carlo Ludovico Ragghianti e Giuseppe Fiocco passeranno più di venti anni prima che qualcuno colga l’appello dei due studiosi e mostri un rinnovato interesse nei confronti del conoscitore italiano e soprattutto del materiale ancora inedito. <sup>4</sup> Nel 1973, infatti, viene organizzata in San Giorgio Maggiore a Venezia una mostra curata da Lino Moretti di 102 disegni di Giovan Battista Cavalcaselle. <sup>5</sup> A lui dunque va il merito di aver dato un primo racconto sistematico della vita, dell’opera e del pensiero del più grande conoscitore italiano dell’800. A lui ancora il merito di aver aperto le porte della Marciana e aver portato a conoscenza di un grande pubblico la copiosa produzione manoscritta ancora in parte inedita. Indiscussa, certo, l’opera a stampa per la storia dell’arte il cui contenuto è ormai stato assimilato dagli studi, ma «di quel lavoro, del suo farsi ci è rimasta testimonianza eccezionale nelle molte migliaia di disegni tratti dalle opere studiate, negli appunti, nelle minute, dove la personalità del critico appare in tutta la sua schiettezza». <sup>6</sup>

Dopo l’autorevole approfondimento del Moretti cominciò un periodo favorevole per gli approfondimenti localistici. Diversi studiosi cominciarono a ‘sviscerare’ i fondi della Marciana con un taglio di studio prettamente territoriale,

---

<sup>2</sup> RAGGHIANTI 1947 e 1952.

<sup>3</sup> FIOCCO 1952, p. 209.

<sup>4</sup> Nel corso della prima metà del ’900 non mancarono diverse definizioni sul critico ottocentesco che denotavano stima e ammirazione, ma più isolati in altre opere e a margine di dissertazioni di altro tipo che in interventi monografici esclusivi sulla vita e l’opera di Giovan Battista Cavalcaselle. A titolo di esempio si può qui richiamare una descrizione scritta da Roberto Longhi, uno dei più importanti storici dell’arte del XX secolo e dotato di una prosa davvero singolare, che definì il conoscitore «vecchio raddomante della storia dell’arte italiana». Cfr. LEVI 1998, p. 11.

<sup>5</sup> La mostra fu promossa dalla Fondazione ‘Giorgio Cini’ di Venezia e dal Comune di Verona ed allestita in San Giorgio Maggiore a Venezia.

<sup>6</sup> MORETTI 1973, p. 13.

soffermandosi sull'analisi di singole situazioni geografiche, o sulle figure di singoli artisti in particolare. «In tutti questi contributi – scrive la studiosa Donata Levi – sia i disegni che il testo del conoscitore, considerato come una fonte di intuizioni geniali che spesso avrebbero trovato conferma solo molti anni più tardi, vengono studiati soprattutto da un punto di vista storico-artistico, segnalandone, in fatto di attribuzioni, idee anticipatrici ed errori di valutazione e, in fatto di collocazioni, eventuali cambiamenti di proprietà, tentandone cioè un utilissimo aggiornamento».<sup>7</sup> Ed è proprio a Donata Levi che dobbiamo il contributo più sostanzioso e completo sul conoscitore che trova espressione nella monografia *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione italiana*, edita nel 1988.<sup>8</sup> In questo lavoro la studiosa analizza a fondo i primi anni della formazione di Cavalcaselle, i rapporti intrecciati con varie personalità, la perenne attenzione alla conservazione e alla tutela, l'elaborazione dell'opera a stampa attraverso l'analisi dei viaggi, dei taccuini, dei contenuti delle carte manoscritte, al rapporto con Crowe e al suo apporto nell'opera edita sulla storia dell'arte e, in ultima istanza, la sua attività come funzionario pubblico. Un'analisi capillare dunque che invece di esaurire l'interesse per le carte manoscritte del Cavalcaselle ne diede in realtà più vigore, rendendo quasi inarrestabile il flusso di documenti e di notizie frutto di questi rinnovati studi.<sup>9</sup> Fa parte di questo filone, indubbiamente, anche l'analisi critica delle perlustrazioni cavalcaselliane nel mezzogiorno, territorio per cui lo studioso nutriva grande interesse, e per il quale mostrava eccezionale attenzione. Ad aprire la strada in tale direzione è stata ancora una volta Donata Levi che, prima nella sua opera monografica – e, in seguito, nell'intervento in un convegno del 1999 -,<sup>10</sup> per prima ha esaminato le perlustrazioni di Cavalcaselle nel sud della penisola. L'interesse verso il meridione è stato poi ripreso e sviluppato, per quanto riguarda la Sicilia e la figura di Antonello da Messina, da Rosanna De Gennaro che ha fornito al riguardo nuovi e

---

<sup>7</sup> LEVI, 1983, p. 240.

<sup>8</sup> Questa monografia fu preceduta da diversi articoli: LEVI 1981, 1982, 1983, 1985.

<sup>9</sup> Una bibliografia esaustiva di studi sull'opera di Cavalcaselle, sia di taglio generale che particolare, è consultabile in LEVI 2009, pp. 23-26. Oltre a quelli già citati, segnalo tra i contributi fondamentali per una conoscenza base della figura e dell'opera di Giovan Battista Cavalcaselle: LEVI 2004, 2011 RICCI S. 1989; RINALDI 1997; CURZI 1996. Altrettanto fondamentale sono gli atti del convegno tenuto a Legnago nel centenario della morte, cfr. TOMMASI 1998.

<sup>10</sup> Cfr. LEVI 1988, 2003.

importanti contributi e approfondimenti.<sup>11</sup> Lungo la linea tracciata da questi apporti, si inserisce la ricerca sulle ricognizioni napoletane, dalla documentazione prodotta, ai rapporti intrecciati e ai contributi forniti allo sviluppo della locale letteratura artistica.

Prima di mostrare il resoconto di tale studio, è necessario illustrare brevemente alcuni aspetti che servono come conoscenza preliminare al prosieguo della dissertazione. Non è intenzione di chi scrive riproporre asetticamente notizie e considerazioni già ben note alla comunità degli studiosi e delle studiose che nei decenni passati si sono impegnati nella conoscenza del vasto panorama della storia dell'arte. Il richiamo sommario alla vita e all'opera di Giovan Battista Cavalcaselle e allo stato degli studi della letteratura artistica meridionale è finalizzato esclusivamente a aprire la strada alla cognizione dello studio critico sulle carte prodotte dal conoscitore durante i suoi soggiorni napoletani. Appunti sparsi, dunque, esposti con massima sintesi al solo scopo di fornire un cappello introduttivo all'argomento oggetto di questa ricerca. Non stupisca, pertanto, la presenza dei paragrafi che seguono: *Giovan Battista Cavalcaselle: cenni biografici*; *L'opera di Cavalcaselle e la sua fortuna critica*; *La letteratura artistica meridionale alla metà del XIX secolo*. Chiude questo capitolo *Il caso Napoli e le ragioni di una ricerca* ove sono esposte le motivazioni che mi hanno condotta a scegliere tale argomento come oggetto di indagine nell'ambito del corso di dottorato di ricerca.

## **1.1 Giovan Battista Cavalcaselle: cenni biografici**

Nato il 22 gennaio 1819<sup>12</sup> a Legnago, in provincia di Verona, mostrò fin da subito interesse per l'arte frequentando i corsi di pittura all'Accademia di Venezia tra il 1835 e il 1839-1840. Non sembra che l'alunnato presso l'Accademia desse

---

<sup>11</sup> Cfr. DE GENNARO 1992, 1995, 1996, 2003.

<sup>12</sup> Discordanti sono le testimonianze dei primi biografi del conoscitore che fanno oscillare la data di nascita ora al 1819, ora al 1820. È plausibile che la data esatta sia il 22 gennaio 1819 così come si legge in una nota biografica dello stesso Cavalcaselle conservata alla National Art Library del Victoria and Albert Museum. Cfr. LEVI, 1988, p. 19, nota 5. Anche il Moretti pone come data di nascita il 22 gennaio 1819. Cfr. MORETTI 1973, p.13.

soddisfazione all'animo di Cavalcaselle, ma di certo è qui che acquisì padronanza dello strumento grafico che parte fondamentale poi ebbe nella sua attività di ricognizione, permettendogli di documentare in maniera sommaria o con tratti più decisi e fedeli, le opere che egli vide durante i suoi viaggi in giro per l'Italia e per l'Europa.

Fu quindi a Venezia che nacquero gli interessi storico-artistici del Cavalcaselle. Il Pognisi ci informa che «più che la scuola di disegno egli frequentava nell'accademia la quadreria e fuori le chiese. Subiva il fascino della magia coloritrice della scuola Veneziana e passava lunghe ore a comparare fra di loro le diverse composizioni, a studiare gli effetti, i contrasti di colori, l'eleganza dei disegni, l'armonia delle composizioni».<sup>13</sup> In linea con questi interessi cominciò a viaggiare per poter vedere di persona le opere d'arte italiane sparse nella penisola e negli altri paesi del continente.

Nel 1847, in uno dei suoi primi viaggi in Europa, sul treno che lo portava da Hamm a Berlino incontrò colui che sarà amico e collaboratore di una vita: il giornalista inglese Joseph Archer Crowe.<sup>14</sup> Da questo incontro fortuito nacque un sodalizio che durò quasi cinquant'anni e che «avrebbe prodotto alcune delle opere più significative della storiografia artistica europea».<sup>15</sup> Un successivo incontro, ancora più fortuito del primo, avvenne nel 1849 a Parigi ove Cavalcaselle si trovava esule per aver partecipato in patria ai moti rivoluzionari del '48 nella Legione degli studenti e volontari veneti. Crowe lo aiutò a raggiungere Londra. Qui Cavalcaselle si inserì nell'ambiente dei conoscitori più affermati dell'epoca: già nel 1850 lo vediamo coinvolto nel

---

<sup>13</sup> POGNISI, 1899, p. VI.

<sup>14</sup> Sarà lo stesso Crowe a narrare le circostanze di quell'incontro: «At one of the relays, between Hamm and Minden, a young man who joined the post-carriage to which my father and I were distributed entered very quickly into conversation with us. He was about seven years my elder, with black hair and beard, a coloured complexion, Italian, an artist. He was, as we immediately found, going round the world, though not as a globe-trotter. He was a painter who had given up painting, as he told us in picturesque but broken French, who had determined to look at those pictures of his countrymen which had found their way out of Italy, and to compare the lost treasures of his country with those which still remained at home. His means allowed him to travel, and so here was a sensible young fellow journeying with a purpose, and earnest about it. We parted and met again several times on the journey, as we went up through Minden to Brunswick, Hanover and Magdeburg to Berlin. At the latter place we separated and bade each other good-bye. Next morning I was out betimes, and, having narrowly escaped arrest for smoking a cigar under the Linden, found myself a few minutes before ten o'clock in front of the Museum, waiting for the opening of the doors. Who should appear, with a note-book in his hand, but my Italian fellow-traveller!». Cfr. CROWE 1895, p. 65 e LEVI 1988, pp. 14-19.

<sup>15</sup> LEVI 1988, p. 14.

riordinamento della collezione dei dipinti della città di Liverpool, e, sempre nel 1850, interviene con una lettera al quotidiano *The Spectator* sui discutibili interventi di restauro allora in voga.<sup>16</sup> Anche negli anni dell'esilio londinese non rinunciò a viaggiare: nel 1852, grazie a un mandato ricevuto dal tenore Mario,<sup>17</sup> intraprese un itinerario europeo per acquistare quadri, e fu soprattutto un'occasione per completare e arricchire le sue conoscenze, spostandosi da Parigi a Madrid, dalle Fiandre all'Olanda e alla Germania.<sup>18</sup>

Nel 1857 ebbe l'occasione di tornare in Italia, per raccogliere dati storico-artistici allo scopo di scrivere un nuovo commento alle *Vite* di Giorgio Vasari, lavoro commissionatogli dall'editore londinese John Murray III.<sup>19</sup> Percorse dunque la penisola in lungo e in largo, esplorando le zone più periferiche, più ai margini delle capitali degli Stati preunitari. Ma il primo storico dell'arte dell'epoca moderna è noto, con eguale incidenza rispetto alle indagini storico-artistiche, anche per l'instancabile attenzione e acume per ragioni di restauro e conservazione. A tal proposito, nel 1861 ottenne il suo primo incarico ufficiale dal neonato Regno d'Italia: il 18 aprile il ministero della Pubblica istruzione gli affidava il compito di redigere con il deputato Giovanni Morelli il *Catalogo degli oggetti d'arte di proprietà ecclesiastica nelle Marche e nell'Umbria*.<sup>20</sup>

Tra il 1863 e il 1867 effettuò altri viaggi attraverso innumerevoli città italiane ed europee, allo scopo di completare le ricerche per la pubblicazione commissionatogli, un progetto editoriale che nel frattempo – grazie alle numerose novità apportate – cambiò veste trasformandosi da commento vasariano a storia della pittura italiana.

---

<sup>16</sup> Cfr. MORETTI 1973, p. 16; LEVI 1988, p. 11-12, p. 30-31.

<sup>17</sup> Cantante lirico molto noto nelle capitali europee, in particolare Parigi e Londra. Cfr. ATHENAEUM 1871, p. 121; cfr. anche LEVI 1988, nota 4 (p. 87). Per una storia più dettagliata del soggiorno londinese di G. B. Cavalcaselle cfr. Ibidem, pp. 25-100.

<sup>18</sup> Toccò città come - oltre Parigi e Madrid - Bruges, Gand, Colonia, Norimberga, Francoforte, Augusta, Monaco, Dresda, ibid.

<sup>19</sup> Tra le diverse città che visitò tra il 1857 e il 1860 vi furono: Torino, Novara, Milano, Genova, Castiglione Olona, Loreto, Padova, Firenze, Pisa, Prato, Pistoia, Siena, Umbria, Marche, Roma per poi giungere a Napoli, Pompei, Eboli, Messina e Palermo, Ibidem, pp. 101-175.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 152 e p. 173, nota 227.

Nel giugno del 1867 assunse la qualifica di Ispettore del Museo del Bargello che mal si addiceva, però, alle sue competenze. Una incombenza che durò poco: dal 1871 fu trasferito a Roma presso la sede del ministero con funzione di Ispettore generale per la pittura e la scultura, ruolo ufficializzato solo il 27 maggio 1875.<sup>21</sup> Quest'ultimo incarico gli offrì la possibilità di continuare a viaggiare ma questa volta in veste ufficiale, per controllare lo stato della tutela delle opere d'arte, la disposizione delle stesse nelle gallerie e gli interventi di restauro necessari. In questi anni di lavoro presso la sede romana, Cavalcaselle non interruppe le sue fatiche letterarie, dando seguito ad altre opere e alla traduzione in lingua italiana di quelle già edite.

Morì a Roma il 31 ottobre 1897. Fu colto da malore in viaggio il 30 ottobre, sulla carrozza del treno che lo riportava a Roma dopo un soggiorno a Padova, e si sparse il giorno dopo nella fredda stanza di un ospedale romano. E così si concluse il cammino terreno di un infaticabile esploratore, durante un viaggio, simbolo di quella pratica che aveva caratterizzato tutta la sua vita, e che può essere assunta a emblema della persona e dello studioso.<sup>22</sup>

## 1.2 L'opera del Cavalcaselle

L'attività di Giovan Battista Cavalcaselle trovò concreta espressione in una serie di pubblicazioni, tutte edite in lingua inglese e in stretta collaborazione con l'amico inglese Joseph Archer Crowe.

La prima opera dei due conoscitori che vide la luce fu il testo sulla pittura fiamminga, *The Early Flemish Painters*, pubblicato nel 1857 per l'editore londinese John Murray III. Il libro ebbe subito un riscontro positivo nelle recensioni non solo per la novità dell'argomento, ma anche per la possibilità di utilizzare il suo contenuto come

---

<sup>21</sup> ACS [Archivio Centrale dello Stato], *Ministero Pubblica Istruzione, AA. BB. AA.*, Personale, busta 9. Cfr. anche LEVI 1988, pp. 309-367; 2004, pp. 72-76; 2009, pp. 199-207; EMILIANI 1997.

<sup>22</sup> Così Venturi chioserà il suo intervento commemorativo nel 1898: «al primo storico nazionale della pittura, all'iniziatore patriottico dei nuovi studi, all'instancabile pellegrino d'amore, sacerdote dell'arte, maestro, padre, onore di Legnago e d'Italia. A G.B. Cavalcaselle gloria! gloria! gloria!». Cfr. VENTURI 1898, p. 12.

raccolta di nuove attribuzioni e di notazioni relative ai singoli maestri della pittura fiamminga.<sup>23</sup>

Grazie al successo del testo sui pittori fiamminghi e alla fama di *connoisseur* di Cavalcaselle, John Murray - in società con Tom Taylor, Charles Lock Eastlake e Henry Austen Layard<sup>24</sup> - aveva affidato al conoscitore l'incarico di perlustrare il territorio italiano al fine di raccogliere dati storico artistici con un obiettivo piuttosto ambizioso: un nuovo commento alle *Vite* vasariane. Tale programma non giunse mai a compimento, «lo iato fra il valore storico intrinseco del testo di Vasari e la *Kunstwissenschaft*, fondata su basi completamente diverse e arricchita da un messe larghissima di nuovi dati, già presente nell'impostazione stessa del progetto, si sarebbe ben presto dimostrata del tutto insanabile anche agli occhi dello stesso Cavalcaselle».<sup>25</sup> La mole di materiale raccolto da Cavalcaselle durante i suoi viaggi non andò in ogni caso persa, ma si trasformò in un nuovo piano di lavoro. Nelle intenzioni dei due studiosi si volevano indagare i «meccanismi che avevano portato al decadere di una tradizione e ad analizzare i complessi procedimenti dello sviluppo e dell'affermazione di un nuovo linguaggio figurativo».<sup>26</sup> La nuova veste di questo lavoro si intitolò *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century*. I primi due volume uscirono nel 1864 e il terzo, e ultimo, fu dato alle stampe nel 1866. Le difficoltà riscontrate nel proseguire quest'opera così ambiziosa - tra le tante problematicità vi fu l'impatto con il tormentato territorio meridionale<sup>27</sup> - condusse i due studiosi ad un nuovo mutamento del materiale raccolto, ossia un testo sulla pittura veneziana. Nacque così la *History of Painting in North Italy*, edita in due volumi nel 1871.

---

<sup>23</sup> LEVI 1988, pp. 57-68.

<sup>24</sup> Charles Lock Eastlake era, al tempo, il direttore della National Gallery di Londra; Henry Austen Layard, «personaggio interessato, tramite l'Arundel Society, alla divulgazione e alla diffusione della conoscenza del patrimonio artistico italiano, ma anche al suo stato di conservazione»; Tom Taylor, «giornalista la cui partecipazione appare dettata soprattutto da motivi di amicizia personale verso Crowe e Cavalcaselle». Cfr. LEVI 2009, p. 17

<sup>25</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 178. Il titolo proposto dai due studiosi per questo ambizioso progetto era: *Fall and Revival of Italian Art, being a history of painting and sculpture from the II to the beginning of the XVI century in Italy*.

<sup>27</sup> Indice di questo disagio nello studio della pittura meridionale può essere d'esempio una frase rintracciata nella minuta della *History of Painting* - minuta ove spesso si trovano 'indicazioni di servizio' per l'amico Crowe che si trovava successivamente a lavorare alla stesura del testo dal materiale di Cavalcaselle: «Per carità pensateci voi perché io perdo la testa» è indice di come lo stato degli studi del territorio meridionale fosse motivo di disperazione per lo studioso. (BMV 2026, c. 40r).

«Era la *connoisseurship* ora a fornire un'ossatura che s'integrava entro una struttura storica che poteva essere basata o su Vasari o su Lanzi – cioè su un impianto biografico, come nella *New History*, o su un'articolazione per scuola, come nella *History of Painting in North Italy* -, ma in ogni caso si presentava essa stessa con contenuti profondamente innovati», spiega la studiosa Donata Levi. E così, l'attenzione visiva puntuale nella totalità dei suoi aspetti, formali e non, veniva trasposta in una serie di annotazioni grafiche, una lettura filologica del dato visivo teso alla ricostruzione della trama della storia delle diverse realtà artistiche italiane. Una valutazione «in prima istanza tecnica» che mirava innanzitutto a depurare la trama storica dalle «più soggettive componenti di gusto» e dalle «aleatorietà dell'apprezzamento estetico». <sup>28</sup>

Ultime opere di collaborazione tra Crowe e Cavalcaselle furono le due monografie su Tiziano e Raffaello: *Titian. His life and times, with some account of his family, chiefly from new and unpublished records*, del 1877 e *Raphael. His life and works, with particular reference to recently discovered records, and an exhaustive study of extant drawings and pictures*, del 1882-1885.

All'interno di queste pubblicazioni, sia disseminata lungo la dissertazione sia trattata in interi capitoli, trovò largo spazio la riflessione sulle emergenze storico-artistiche visionate a Napoli durante i diversi viaggi che condussero il conoscitore su suolo partenopeo. A mero titolo esemplificativo posso citare *Giotto and his contemporaries at Naples* nel I volume della *New History*, e *Neapolitans, Sicilian, and Antonello da Messina* nel II volume della *History of Painting*. Di non minore interesse, nel capitolo *Nicola and Giovanni Pisano*, unico caso di trattazione della scultura, sempre nel I volume della *New History*, è lo spazio dedicato alla scultura e ai suoi autori, precedenti e contemporanei di Nicola Pisano, che hanno lavorato nel meridione, esposto nel paragrafo *Earlier and contemporary art in South Italy*. <sup>29</sup>

L'opera a stampa di Crowe e Cavalcaselle ebbe scarso seguito lungo la penisola, e anche le edizioni tradotte stentaronο a palesarsi. Alla traduzione e aggiornamento della *New History* provvide lo stesso Cavalcaselle fin dal 1874, e l'edizione fu data alle stampe da Le Monnier tra il 1886 e il 1908 con il titolo di *Storia della pittura in Italia dal*

---

<sup>28</sup> LEVI 2009 pp. 19-20

<sup>29</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), pp. 128-132



*secolo II al secolo XVI*.<sup>30</sup> Anche le due imprese monografiche su Tiziano e Raffaello vennero stampate anche in lingua italiana, rispettivamente in due volumi tra il 1877 e il 1878, e in tre volumi tra il 1884 e il 1891. La *History of Painting in North Italy*, invece, non è mai stata tradotta in italiano.<sup>31</sup>

In questo quadro di pubblicazioni va inserito anche il testo pionieristico, a firma del solo conoscitore italiano, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico* che riscosse un grande successo e fu ristampato più volte. Tale dissertazione fa capo ad una *Memoria*, redatta in tre diverse versioni, inviata all'allora ministro della Pubblica Istruzione Carlo Matteucci.<sup>32</sup> In questa *Memoria* si legge tutta l'esperienza del *connoisseur* e tutto l'impegno politico del patriota. L'attenzione è posta su molteplici aspetti della tutela delle opere d'arte, tra cui, quelle che destano più interesse, sono la proposta di «una legge che impedisca l'esportazione e la vendita di oggetti di belle arti, favorendone il diritto di prelazione da parte dello Stato» e l'istituzione di una consulta o ispettorato alla quale sarà demandato, tra i vari compiti, la compilazione di un «inventario e catalogo generale di tutte le opere d'arti belle esistenti nel regno; dare le norme ed un regolamento per la conservazione degli oggetti di belle arti e dei monumenti; suggerire le norme da eseguirsi nei restauri». <sup>33</sup> Una relazione pionieristica, al pari della sua storia dell'arte italiana, che lo pone all'avanguardia anche sul piano della tutela delle memorie storico-artistiche del Paese, tutela a cui Cavalcaselle dedicò per più di vent'anni «un'attività indefessa di direzione e di controllo, sorretta da un lato dalla lucida visione d'insieme ...dall'altro dalle ricerche sul campo». <sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> LEVI 2009 p. 20.

<sup>31</sup> LEVI 1998.

<sup>32</sup> La prima *Memoria* è senza data, le altre due portano la data rispettivamente del 24 giugno e del 24 agosto 1862. Fu stampata a Torino nel 1863 nella «Rivista dei comuni italiani» e ristampata ancora nel 1870 e nel 1875. Cfr. MORETTI 1973, pp. 23 e 29-30; LEVI 1988, pp. 313-322; 2004.

<sup>33</sup> CAVALCASELLE 1863, p. 8. Cfr. anche GAVAZZA, 1977, pp. 14-19; LEVI 2004, pp. 70-76.

<sup>34</sup> LEVI 2009, p. 21.

### 1.3 La storiografia artistica dell'arte napoletana alla metà del XIX secolo

Nessuna regione d'Italia, per la sua storia dell'arte, ha tanto bisogno di ricerche d'archivio quanto il Napoletano; ove gli scrittori locali hanno tramandato assai poche notizie, l'ampia biografia dei suoi artisti, scritta dal De Dominici, non è fonte attendibile e lo stesso Vasari si mostra poco informato.<sup>35</sup>

Le parole di Antonio Filangieri di Candinda che aprono questo paragrafo, registrano lo stato di salute della storiografia artistica in ambito meridionale al principio del XX secolo. E non è un caso che a giustificazione delle sue affermazioni il Filangieri mette sotto accusa i due punti cardine della storiografia artistica su cui fino ad allora tutti avevano fatto affidamento: le *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* di Giorgio Vasari,<sup>36</sup> e il suo 'omonimo' napoletano, le *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* di Bernardo De Dominici.<sup>37</sup> A pochi anni di distanza dalla morte di Giovan Battista Cavalcaselle, e nonostante il mirabile lavoro svolto da parte degli studiosi campani sul finire dell'800 che mirava a colmare una lacuna avvertita come non più tollerabile, il distacco con altre realtà europee si sentiva ancora molto forte e profondo. Un ambiente, dunque, che si trovava ancora a dover fare i conti con un *gap* nell'ambito degli studi di storiografia artistica imputabile a diverse ragioni che qui sinteticamente si enucleano: l'instabilità politico-strutturale del sud della penisola per buona parte del secolo;<sup>38</sup> il generale differimento dell'evoluzione della disciplina sul

---

<sup>35</sup> FILANGIERI DI CANDIDA 1922, p. 542

<sup>36</sup> La prima edizione, cosiddetta Torrentiniana, è del 1550; l'edizione Giuntina, di poco successiva, è una ristampa del 1568 con aggiunte. Cfr. BAROCCHI 1979. le opere di Giorgio Vasari sono consultabili, in edizioni digitali trascritte e normate, sul sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it). La Fondazione Memofonte, in collaborazione con la Regione Toscana e il Kunsthistorisches Institut in Florenz, hanno dato vita ad un sito web dedicato esclusivamente alla creazione di una banca dati per gli scritti e il lessico vasariano (<http://vasariscrittore.memofonte.it/home>).

<sup>37</sup> L'opera del De Dominici fu data alle stampe tra il 1742-1745, e fu ristampata quasi un secolo dopo, nel 1840-1846. Cfr. BOLOGNA 1987; SRICCHIA SANTORO 2003, p. IX; ZEZZA 2014, p. 48.

<sup>38</sup> Il XIX secolo per la città di Napoli e i suoi dintorni, compresi approssimativamente negli attuali confini della regione Campania, fu un periodo di profonde trasformazioni, di radicali cambiamenti politici spesso succedutisi nel giro di pochi anni, se non di pochi mesi. Un secolo che, storiograficamente, potrebbe principiarsi dalla Rivoluzione napoletana del 1799 e concludersi con l'“inchiesta Saredo”, prendendo il via dunque da un moto insurrezionale nato da profondi ideali e conclusosi con la sconcertante realtà di trame affaristiche e corruzione che in qualche modo segna il

tutto il territorio italiano rispetto ad altre nazioni europee;<sup>39</sup> il mancato sviluppo locale di interessi sullo studio delle emergenze storico-artistiche, pigramente poggiate sulle testimonianze dell'opera di Bernardo De Dominici su citata. Le *Vite* «costituiscono infatti il primo e il più ambizioso tentativo di costruzione di una storia dell'arte napoletana dalle 'origini' al Settecento, ma sono anche un libro da maneggiare con particolare cautela».<sup>40</sup> In queste poche parole dello studioso Andrea Zezza si concentrano l'importanza e la pericolosità di un'opera letteraria che è stata a lungo al centro dell'attenzione di molti: unica nel suo genere per l'arte napoletana, e al tempo stesso ricca di notizie che definiremo non vere o non veritierie, e che hanno richiesto molti decenni, se non secoli, per essere confutate attraverso un approccio filologico e uno studio critico delle fonti.

Una premessa di così ampio spettro temporale, di estrema sintesi e fatale semplificazione, mira a rendere palese che, nonostante il pur lodevole lavoro di tanti ricercatori che alla fine del secolo si prodigarono in indagini d'archivio e in studi critici sull'arte del napoletano, la strada da percorrere per recuperare il ritardo così fortemente avvertito era ancora lunga. Ma il Cavalcaselle non beneficiò dei primi frutti di questo generale risveglio che coinvolse gli studi storico-artistici verso l'ultimo quarto del secolo, perché il suo primo soggiorno, quello in cui vide il maggior numero di opere e di luoghi, fu effettuato ben prima, e con il solo appoggio di poche, scarse e spesso inaffidabili fonti di cui qui di seguito si parla, a partire dalle più note e chiacchierate di tutti: le *Vite*, appunto, di Bernardo De Dominici.

---

nuovo corso della storia. Cfr. DALL'UNITÀ AD OGGI 1975-1976; CAMPANIA 1990; FRATTA 1995; OTTOCENTO-NOVECENTO 1995; CIVILTÀ DELL'OTTOCENTO 1997; DI SOMMA DEL COLLE 2006.

<sup>39</sup> Una nuova sensibilità nasceva in Europa agli albori del XIX secolo, e vide la luce dapprima in Germania ad opera del barone von Rumohr, attivo protagonista del mercato di opere d'arte, di Gustav Friedrich Waagen, storico dell'arte e *travelling agent*, di Giovanni Gaye, storico dell'arte, e, infine, di Franz Theodor Kugler, docente di storia dell'arte all'università di Berlino e autore dell'impresa che ebbe la più vasta eco negli studi storico-artistici ottocenteschi: i *Manuali* di storia dell'arte, primo esempio di lavori di sintesi operati con chiarezza critica. A questo ambiente così fervido faceva specchio quello inglese, ove figure come Charles Lock Eastlake, direttore della National Gallery di Londra, e Otto Mündler, *travelling agent* per la stessa galleria, diedero vita ad un ambiente molto vivace, che fu terreno fertile anche per la formazione del Cavalcaselle, e fu qui che si concentrarono molti esponenti della *kunstwissenschaft* di cultura tedesca e non solo.

<sup>40</sup> ZEZZA 2014, p. 7.

Bernardo De Dominici nacque a Napoli nel 1683, e qui morì nel 1759.<sup>41</sup> «Della vita di Bernardo siamo informati quasi esclusivamente attraverso le poche notizie disseminate nelle *Vite* – tutte da vagliare criticamente –, dalle astiose osservazioni del contemporaneo Onofrio Giannone, di cui si dirà più avanti, e da un pugno di documenti emersi dagli archivi».<sup>42</sup> Pittore di marine e paesaggi, non si allontanò mai da Napoli, servendo per «molti anni “in qualità di pittor di paesi, marine e bambocciate” in casa della Sanseverino, “venendo dichiarato pittor di corte da quella gentilissima dama”, ma ebbe modo anche di procurarsi una qualche formazione letteraria».<sup>43</sup> Aurora Sanseverino di Bisignano, moglie di Niccolò Gaetani d’Aragona, IV duca di Laurenzana, fu colei che ospitò dal 1717 Bernardo De Dominici, permettendogli così di essere in stretto rapporto con altri esponenti dell’alta società, e di entrare in relazione con noti studiosi e letterati che gran parte ebbero nella ideazione e realizzazione della sua opera. Il 2 luglio 1726 Aurora Sanseverino morì, e, quasi contestualmente, Bernardo ricevè da «Diego e Francesco Valletta, figlio e nipote del celebre letterato Giuseppe, la richiesta di elaborare una *Notizia* di Luca Giordano da inviare a Francesco Saverio Baldinucci, impegnato nel completamento delle *Notizie de’ professori del Disegno* lasciate incompiute dal padre Filippo. Sarà questo il primo nucleo delle *Vite*, a cui si sarebbe dedicato a partire dal 1727».<sup>44</sup> A questa immane impegno riservò 17 anni di stesura, ma i suoi sforzi non ebbero il riscontro tanto sperato. L’opera non ricevè le giuste attenzioni, e oltre a causargli danno economico, non riuscì neanche a divenire azione meritoria a tal punto da fargli conquistare le attenzioni di re Carlo III, al quale aveva invocato la nomina a «Direttore de la Real Galleria dei Quadri e pittore della M.V.».<sup>45</sup>

Ebbene, come detto, tanto le residenze dei Duchi di Laurenzana quanto la casa-biblioteca dei Valletta, furono luoghi frequentati da De Dominici e dove ebbe la possibilità di incontrare note personalità di artisti e letterati. Tra questi, due avranno una incidenza particolare nella gestazione del progetto dell’opera: al ruolo

---

<sup>41</sup> Per i dettagli sulla vita di Bernardo De Dominici cfr. BOLOGNA 1987; SRICCHIA SANTORO 2003; ZEZZA 2014.

<sup>42</sup> ZEZZA 2014, p. 10.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>45</sup> Bernardo De Dominici indirizzò una supplica al re. Cfr. ZEZZA 2014, nota 30 (p. 15).

predominante di Francesco Valletta, si affiancò quello di don Matteo Egizio, letterato al servizio del sovrano come bibliotecario, e Giovan Battista Vico, storico e filosofo.<sup>46</sup>

L'opera dedominiciana, concepita sulla scia di un revival di studi storici nella fervida stagione di rinnovamento intellettuale che caratterizzò la città di Napoli tra la fine del XVII e il principio del XVIII secolo, si poneva sulla linea di una già nobile tradizione, come quella della letteratura periegetica napoletana, che annovera tra i suoi nomi Giulio Cesare Capaccio, Cesare d'Engenio Caracciolo, Carlo De Lellis, Pompeo Sarnelli, Carlo Celano, solo per citare gli esempi più noti e illustri del '600.<sup>47</sup> Altri tentativi, anche lodevoli, furono fatti nei secoli precedenti per dare a Napoli una sua storia della storia dell'arte, e mi riferisco in particolare ai testi di Camillo Tutini<sup>48</sup> e di Pietro Summonte,<sup>49</sup> le cui testimonianze rimasero ad esclusiva diffusione privata in quanto ferme ad una forma manoscritta. Il lavoro di Tutini fu comunque noto alla comunità letteraria napoletana e alcune sue considerazioni furono filtrate da Luigi Catalani<sup>50</sup> e da qui apprese dallo stesso Cavalcaselle. Allo stesso modo, la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel del 1524, rimasta a lungo ignota, fu riscoperta solo più tardi e in parte pubblicata da Luigi Lanzi e da qui nota al conoscitore di Legnago.

Al contempo, la progettazione dell'opera era spinta dalle aspirazioni di rivalsa antivasariana di artisti ed eruditi, la cui avversione era rivolta tutta al disinteresse dell'aretino per la scuola pittorica napoletana e al disconoscimento del suo alto valore storico-artistico. In questo clima, al di là di critiche o elogi più o meno meritati, bisogna riconoscere a Bernardo De Dominici, come evidenzia lo storico dell'arte Andrea Zezza, di «essersi assunto il gran peso di fornire a Napoli un'opera la cui mancanza era fortemente avvertita».<sup>51</sup> Ed infatti, se pur discutibile nei risultati e se pur qui e là disseminato di notizie che definir fantasiose è atto di pura generosità, non si può non riconoscere al contenuto delle *Vite* il pregio di aver costituito nel bene e

---

<sup>46</sup> Cfr. ancora ZEZZA, pp. 16-22, 93-97.

<sup>47</sup> CAPACCIO 1630; CARACCILO 1623; CELANO 1692; DE LELLIS 1654; SARNELLI 1685. Per un approfondimento sul tema cfr. LIBRI PER VEDERE 1995, e PINTO 1997.

<sup>48</sup> Si tratta *De' pittori, scultori, architetti miniatori et ricamatori neapolitani et regnicoli*, Napoli, ms, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, II A 8. Cfr. CROCE 1898a; MORISANI 1958, pp. 114-144.

<sup>49</sup> Cfr. MORISANI 1958, pp. 50-61; BOLOGNA 1969, pp. 6-7; PANE 1975-1977, I (1975), pp. 61-95.

<sup>50</sup> CATALANI 1842, pp. 12-14.

<sup>51</sup> ZEZZA 2014, p. 22.

nel male un autentico spartiacque nella letteratura artistica sull'arte napoletana, sia per la complessità della trattazione - dalla pittura, alla scultura e architettura, e non da ultimo alle arti minori - sia per la sublimazione di una antica origine della grande scuola artistica napoletana, precedente a tanti illustri vanti toscani e non solo. Dopo di lui nessuna storia dell'arte potrà prescindere dalle considerazioni contenute nelle *Vite*, ed è per tale ragione che un progetto di aggiornamento critico di quest'opera è stato nel tempo sempre più avvertito, in un crescendo di considerazione che, giunto a maturazione nel secondo dopoguerra, ha trovato concreta attuazione grazie ad un progetto messo in campo e portato felicemente a conclusione dal Dipartimento di Studi Umanistici - già Dipartimento di Discipline Storiche - dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II".<sup>52</sup>

Passando alla struttura dell'opera, De Dominici, sulla falsariga delle *Vite* vasariane, passò al vaglio numerose fonti per comporre le trame biografiche degli artisti che avevano reso grande l'arte napoletana. Dunque, oltre alla base di conoscenze che comprendeva i lavori di altri autori quali Baglione, Baldinucci, Bellori, Borghini, Lomazzo, Malvasia, Orlandi ed altri, il De Dominici prese in considerazione anche le fonti della letteratura periegetica partenopea cercando di compiere un utile aggiornamento delle informazioni reperibile in questi testi. Ma, ancora, sono da tenere bene in considerazione fonti disponibili nelle biblioteche napoletane, come i classici di Pausania e Plinio, e manoscritti quali la *Cronaca di Notar Giacomo* e quelli di Camillo Tutini, allora disponibili nella biblioteca Brancacciana. Ma questa sintesi estrema ed esemplificativa delle fonti utilizzate, era comunque insufficiente a rendere un quadro organico della vita di molti artisti e una sequenza strutturata della storia dell'arte napoletana. E così, come nota ancora Zezza, a mo' di fortunata apparizione «comparvero allora le provvidenziali notizie fornite dai famigerati manoscritti di Marco Pino e Giovan Angelo Criscuolo, di Massimo Stanzione, di Paolo De Matteis, di cui non c'è traccia nella letteratura precedente ... ma che presto, a quel che sembra, vennero a fornire proprio ciò che mancava: i nomi degli autori delle opere più antiche,

---

<sup>52</sup> SRICCHIA pp. XI-XII. Diversi sono stati gli studiosi che dal secondo dopoguerra hanno cercato di spostare l'asse di giudizio sull'opera del De Dominici dalle posizioni ferree ed estremamente critiche di Benedetto Croce ad una considerazione più obiettiva e meno emotiva, cfr. BOLOGNA 1969, pp. 6-7, e 1989; WILLETTE 1986, CIOFFI 1995. Per un esame più completo e dettagliato sulla critica novecentesca a De Dominici, cfr. ancora SRICCHIA 2003, e ZEZZA 2014.

le date, le genealogie, i particolari biografici che possono innestarsi sull'ossatura ricavabile dalle altre fonti già disponibili, portando verità sempre strettamente funzionali agli obiettivi dell'opera, dimostrando la continuità della fioritura delle arti a Napoli lungo i secoli, la grande antichità della sua scuola pittorica ed anche che gli eventi più importanti per la storia delle arti, quelli su cui si erano soffermati gli scrittori degli ultimi due secoli per attribuirne la responsabilità e la gloria agli artisti di questa o quella scuola, erano stati preceduti da misconosciute invenzioni di artisti napoletani». <sup>53</sup>

Espediente, quello della falsificazione, non nuovo nella storia letteraria, ma certo è originale l'uso che ne fece De Dominici: una sistematica fonte primaria su cui quasi tutto è costruito. Il primo manoscritto, quello del pittore senese Marco Pino, completato dal suo allievo Giovan Angelo Criscuolo, fu redatto nel 1569 e preso da De Dominici come fonte principale per la storia dell'arte napoletana del medioevo e della prima età moderna. L'altro manoscritto, quello di Massimo Stanzione, uno degli artisti più affermati del suo tempo, risale al 1650 e ritenuto prima offensiva contro l'edizione bolognese del 1647 delle *Vite* di Vasari. Il terzo manoscritto, stilato da Paolo de Matteis nel 1722, è fonte imprescindibile per le vite degli artisti del Seicento, oltre che del cinquecentesco Andrea Sabatini da Salerno, considerato padre della maniera moderna in territorio meridionale.

Senza avere la pretesa di addentrarmi oltre nelle più minute osservazioni sul contenuto dell'opera che, soprattutto per quel che concerne i dipinti visti anche dal Cavalcaselle troveranno nel prosieguo di questo lavoro uno spazio più adeguato, mi soffermo su pochi punti chiave, osservati acutamente anche nella *Postfazione* di Andrea Zezza qui più volta occorsa a sostegno. Il primo punto è la volontà di assegnare in modo incontrovertibile il primato dell'operare «facendo studio con il buon lume del vero» ad artisti, come per esempio Tommaso degli Stefani, nati nel 1230 e quindi precedenti a Cimabue e ad Arnolfo di Cambio vantati invece da Vasari. Il secondo, che riguarda ancora il ferreo intento di dare gloria alla storia patria, pone Colantonio al centro del rinnovamento del colorire ad olio, filtrato attraverso di lui in Antonello da Messina, mentre il Vasari affermava che l'artista siciliano avesse appreso quest'arte

---

<sup>53</sup> ZEZZA 2014, p. 84.

sì a Napoli ma dalla visione di una tavola di Van Eyck lì presente. Così, nei primi due tomi il confronto ossessivo con il Vasari e il desiderio di rivaleggiare con primati ivi ascritti è condizione perenne e dimostra che l'impianto dedominiciano si rivela fedele a quello del biografo aretino. Infatti il secondo tomo si apre con una fase che corrisponde alla «terza fase» vasariana dominata dalle personalità di Michelangelo e Raffaello, che in De Dominici diventano Giovanni da Nola e Andrea Sabatini da Salerno, l'uno considerato protagonista della scultura napoletana della prima metà del '500 e l'altro, allievo prediletto di Raffaello secondo De Dominici, interprete della Maniera in pittura a Napoli e dintorni.

L'elaborazione delle *Vite* fu un lavoro impegnativo e lodevole che valse a Bernardo De Dominici una modesta fama, ma anche molti giudizi negativi che si riverberarono nel corso dei secoli. Tra questi è da annoverare, come critico della prima ora, Onofrio Giannone, pittore anch'egli, che in *Lettera alli studiosi delle Belle Arti. Pittura, scultura e architettura* del 1773,<sup>54</sup> nel criticare l'inattendibilità o la presunta veridicità delle informazioni utilizzate le definì «tradizioni prese da scemunte o vecchiarelle», mostrando come il sospetto di *falsario* su De Dominici fu presto avvertito, senza aspettare la altrettanto puntuale e feroce critica di Benedetto Croce di oltre un secolo più tardi. Seguendo questa scia, si possono citare anche Giuseppe Sigismondo, che nella guida pubblicata nel 1788-1789 non puntualizza in modo agguerrito il biografo napoletano al pari di Giannone, ma si limita a fare scarso ricorso a quelle informazioni, e quelle rare volte in cui ne dà spazio non si esime dal mostrarsi dubbioso. E ancora Giuseppe Maria Galanti, nel 1792, esprime in maniera perentoria ma elegante che «si desiderano in questo libro più cose, migliore metodo, meno parole». Tale giudizio filtrò anche in Luigi Lanzi che fece largo uso dell'opera dedominicianiana al fine di compilare i capitoli della sua *Storia pittorica* dell'area meridionale.<sup>55</sup>

Paradossalmente, le *Vite* vissero un periodo felice circa un secolo dopo, durante la Restaurazione borbonica. Nel 1840, su iniziativa del ministro degli esteri

---

<sup>54</sup> Questa *Lettera* rimase inedita e la sua lettura circoscritta a pochi. Fu pubblicata solo nel 1941 da Ottavio Morisani, ma le considerazioni che conteneva sull'opera dedominicianiana filtrano comunque tra gli studiosi e gli intellettuali dell'epoca. Cfr. ZEZZA p. 45.

<sup>55</sup> Luigi Lanzi non fu mai a Napoli, ma si rese comunque subito conto che le affermazioni di De Dominici non potevano essere prese in considerazione pedissequamente. Cfr. anche VARGAS 2006.



Antonio Statella principe di Cassaro, l'opera fu ristampata, proprio – secondo Statella – per le sue doti di amore per la patria e per la veridicità delle informazioni. Ma oltre all'amor di patria, nel clima romantico della prima parte del secolo, facevano leva anche le vite avventurose e gli struggenti drammi di alcuni artisti, primo su tutti Antonio Solario detto lo Zingaro. Una nuova edizione, in un'epoca completamente diversa, portò inevitabilmente subito allo spegnimento della fiaccola di ritrovata fama che riuscì a conquistare. Questa edizione delle *Vite* dedominiciane vide una diffusione più capillare rispetto alla prima stampa, giungendo anche in quelle parti di Europa che però, come già anticipato, viaggiavano ormai su tutt'altri canali interpretativi, intrisi di studio critico delle fonti storiche. Non raccolse, infatti, commenti entusiasti da studiosi come Franz Kugler, Heinrich Wilhelm Schulz, George Cumming Scott, e, in anticipo sulla ristampa, anche Seroux d'Angicourt rilevò acutamente diverse incongruenze che non risparmiò di segnalare.<sup>56</sup>

Non solo in Europa, però, si levarono voci dubbiose sulla veridicità dei contenuti delle biografie dedominiciane. Anche, e soprattutto, a Napoli, in un momento di particolare stato di quiete politica, su tutti l'architetto Luigi Catalani sollevò perplessità di un certo rilievo, proprio nel periodo a cavallo tra l'idea della ristampa nel 1840 e la sua effettiva realizzazione nel 1846. Il Catalani, infatti, diede alle stampe nel 1842 il testo *Discorso sui monumenti patrii* in cui, oltre a interessanti e degne di nota osservazioni sullo stato di conservazione delle emergenze monumentali, fece un breve sunto della storia dell'arte napoletana, manifestando il rammarico di come le invenzioni dedominiciane non solo abbiano dato vita e tramandato tali menzogne, ma anche come tale opere e il prestigio incondizionato che ne è derivata non abbia permesso una riflessione critica sulla storia dell'arte napoletana.

Queste le parole dell'architetto

Per verità non so perdonare al de Dominici come sovente sull'unico fondamento di poche parole del suo notar Angelo Criscuolo intorno a qualche artista napoletano, egli poi costruisca una intera istoria.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Cfr. ZEZZA 2014, pp. 49-50 e note.

<sup>57</sup> CATALANI 1842, p. 9.

Non meno severo si mostra il Catalani nei confronti del metodo critico della storiografia artistica napoletana, «stabilmente orientata alla trattazione periegetica in cui prevale una descrizione delle testimonianze storico-artistiche organizzata per itinerari cittadini in forma sinottica e non gerarchica», lamentando «ben poco in riguardo» in tali lavori al dato documentaristico, di quella pratica di ricerca «altamente richiesta in questo secolo dal progresso delle cognizioni». <sup>58</sup>

E a proposito di tradizione periegetica, fa capolino nel 1845 una delle guide più note e più utilizzate del tempo, la stessa che sarà la base per costruire la griglia per le perlustrazioni cavalcaselliane. Si tratta di *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, <sup>59</sup> redatta in due volumi in occasione del VII Congresso degli Scienziati, tenutosi a Napoli nello stesso anno. Nonostante questo lavoro abbandoni la tradizione di guide scritte seguendo il modello degli itinerari, ma dando invece spazio ad una divisione per argomenti, sulle emergenze monumentali si trovano spesso ripetuti gli stessi errori tramandati dalle biografie dedominiciane. Stanislao d'Aloe curò proprio la parte riguardante le vicende ecclesiastiche e artistiche, ed espresse giudizi critici sulla precedente letteratura: «La peggior ventura ch'ebbero le belle arti in Napoli ... è stata quella di non aver avuto uno scrittore, il quale, ... tutti ne avesse messo in chiaro ed altamente lodato i pregi». <sup>60</sup> E, dopo una valutazione generale, il D'Aloe si lascia andare anche ad un giudizio particolare, nello specifico proprio sull'opera del De Dominici: «preso ... egli di soverchio amor patrio, scrisse cose esagerate, e talvolta anche erronee e prive di quella giusta critica che dee sempre accompagnare la narrazione de' fatti; dimanierachè poco valse tal opera a rivendicare il giusto merito a' nostri artisti». <sup>61</sup>

Questi episodi embrionali precludono alla futura maturazione di una storiografia artistica indagata attraverso l'indagine filologica delle fonti scritte e visive, e «bisognerà aspettare una successiva generazione di studiosi, nutriti di più rigoroso metodo critico e di spirito positivo, perché si andasse oltre le denunce, analizzando e demolendo in modo prima episodico, poi sistematico le radici stesse dell'opera». <sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Ibidem, p. 8

<sup>59</sup> NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI 1845. Cfr. anche LIBRI PER VEDERE 1997, pp. 139-140.

<sup>60</sup> Ibidem 1845, I, p. 174.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> ZEZZA 2014, p. 52.

A conclusione di questa panoramica orientativa sullo stato degli studi sulla storia dell'arte napoletana alla metà del secolo, voglio citare anche il ruolo della stampa periodica, ma in chiave più negativa che positiva. Come nota Nadia Barrella,<sup>63</sup> nel particolare clima repressivo della libertà di stampa e di censura preventiva, le riviste che si svilupparono non diedero quasi mai spazio a trattazioni critiche di natura storico-artistica. Spicca sulle altre, però, il *Poliorama pittoresco*, pubblicato dal 1836 al 1860 e diretto prima da Filippo Cirelli e poi da Salvatore Fergola. Nello sforzo di diffondere conoscenze per diletto dei lettori, fallisce nel tentativo di fornire utili aggiornamenti ad una storia dell'arte ancorata pigramente ad una trattazione di natura compilativa, ma non è da escludere che l'approccio ad un pubblico più vasto e variegato delle ristrette cerchie di letterati possa aver contribuito a seminare quegli interessi sulla conoscenza delle memorie patrie che saranno molto più sentiti da lì a qualche decennio.

#### **1.4 Il 'caso' Napoli e le ragioni di una ricerca**

Il lavoro compiuto da Cavalcaselle è stato immenso e tanto più ammirevole se si tiene conto delle difficoltà oggettive che doveva affrontare ad ogni passo questo autentico pioniere della storia dell'arte: attribuzioni fondate su tradizioni che parevano indiscutibili, sull'ignoranza, sul tornaconto; firme e date false o alterate; documenti malintesi. Egli non disponeva dell'aiuto della fotografia, che allora si cominciava appena ad usare per le opere d'arte, e perciò non poteva confidare che nella memoria e nei disegni, nei quali fissava il ricordo e sottolineava le singolarità stilistiche delle pitture. Il suo metodo era empirico e si fondava sulla percezione acuta delle distinzioni di stile da cogliere in tutte le parti dell'opera.<sup>64</sup>

Le parole di Lino Moretti evidenziano le qualità di Giovan Battista Cavalcaselle come storico dell'arte e conservatore dei monumenti, e sottolineano come i risultati ottenuti fossero più che eccezionali se paragonati al contesto in cui effettuava le sue

---

<sup>63</sup> BARRELLA 2007.

<sup>64</sup> MORETTI 1973, p. 40.

perlustrazioni. E così, se i risultati di una innovativa storia dell'arte italiana scritta dal Cavalcaselle in collaborazione con Crowe ci sono già noti attraverso la lettura delle opere a stampa, lo studio della mole di materiale manoscritto ci consente di penetrare nel pensiero del conoscitore, di esplicitare le sue idee e le sue riflessioni attraverso non solo le poche e essenziali note scritte, ma soprattutto mediante la resa grafica dei dipinti visionati resi sulla carta ora con tratti più precisi e fedeli ora con indicazioni sommarie. Il designare in maniera potremmo dire superficiale alcune opere non è indice di disattenzione o disaffezione, bensì di certezza nel sapere rapidamente – grazie ad un occhio e ad una memoria davvero singolari – se quel che aveva di fronte esigeva più o meno spazio di trattazione nel più ampio progetto di ritessitura delle trame della storia dell'arte, in particolar modo in un contesto difficile come quello napoletano.

Dunque, le carte manoscritte ci offrono la possibilità di scrivere un'edizione critica della *Storia* e di «valutare pienamente l'enorme lavoro del Cavalcaselle», così come aveva affermato Carlo Ludovico Ragghianti ben prima delle parole di Moretti.

Da quanto scritto finora, si evince che le ragioni di questa ricerca sono da rintracciare da un lato nella necessità di studiare una mole di materiale manoscritto che dello studioso ci rivela pensieri, ripensamenti, riflessioni; dall'altro colmare una lacuna nel novero degli studi critici sull'opera del conoscitore che aiuti a completare il quadro delle perlustrazioni sul territorio italiano.

Sulla falsariga dell'intervento di Donata Levi – *Cavalcaselle a Napoli* – fatto in occasione del convegno internazionale di studi tenutosi al Museo di Capodimonte nel 1999 sul *Restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno*, si sono delineate le ragioni e gli interessi che hanno spinto a formulare questo lavoro di ricerca.

*In primis*, l'attenzione storiografica e l'interesse per lo stato di conservazione delle opere d'arte sono i due aspetti imprescindibili, due facce della stessa medaglia, che corrono lungo tutto percorso di vita dello studioso. In Cavalcaselle, la visione e l'analisi stilistica non erano mai sgiunte da considerazioni di natura conservativa. Questo legame inscindibile, un doppio filo intrecciato, è sempre stato una caratteristica del pensiero del conoscitore fin dai suoi primi interventi pubblici al riguardo durante il soggiorno inglese. Ha sempre stupito che il Cavalcaselle, alla data del 1850 e, per quel che ci è noto, senza aver effettuato ancora un viaggio a Napoli,

conoscesse un'opera locale che mostrava lo stesso vincolo tra storia dell'arte e tutela tanto caro al conoscitore: il *Discorso sui monumenti patrii* di Luigi Catalani. Dunque, attenzione al dato stilistico e alle fonti storiografiche unito all'attenzione per ragioni di tutela, un binomio che si mostra più stretto e più necessario proprio in ambito meridionale, dove – come precedentemente delineato – la depressione della letteratura artistica e la scarsa attenzione alla conservazione delle emergenze monumentali mette in luce come il lavoro di Cavalcaselle su questo territorio denota «uno sforzo di risistemazione che non ha paragoni in altre aree geografiche». <sup>65</sup> Sottolinea ancora la Levi che, messo da parte De Dominici, Cavalcaselle si affida alla *Guida* degli scienziati per estrarre un elenco di nomi e opere e comporre la sua griglia di viaggio, e poter così – come per le tessere di un puzzle – vedere, rivedere, mettere a confronto e risistemare i nomi in modo da dare una visione organica e coerente con i dati stilistici alla storia dell'arte napoletana: «Il fatto che a Napoli, più che altrove, Cavalcaselle debba fare un esercizio prettamente stilistico, può peraltro spiegare anche la presenza fra i figli del fascicolo napoletano di numerosi appunti che, traendo spunto dalla lettura del manuale di F. Th. Kugler, si pongono – antivasarianamente – il problema della continuità fra arte tardo antica, arte bizantina ed arte italiana». <sup>66</sup> Al tempo stesso, grazie al suo viaggio napoletano, Cavalcaselle «acquistò precisa consapevolezza dei bisogni di un patrimonio artistico ricchissimo e della sua specificità». <sup>67</sup>

In secondo luogo, l'indagine si è allargata allo studio della storiografia locale, alla ricezione della innovativa *Storia* di Crowe e Cavalcaselle, alla trama di eruditi locali e alle conoscenze dirette e ai rapporti epistolari del conoscitore, in un territorio che viaggiava tra erudizione filologica e desideri di rivalsa di sapore campanilistico.

La ricerca si è svolta su questo doppio binario, cioè di attenzione sia al dato storico artistico sia all'aspetto conservativo, elementi che per il conoscitore rappresentano in realtà un interesse unico, dimostrando così quanto sia più che mai attuale l'attività di studio e di lavoro svolta dal conoscitore di Legnago. Ma si è spinta anche oltre: analisi delle fonti della tradizione storiografica di cui lo studioso poteva disporre, attenzione alla supposta “perifericità” della storiografia meridionale - in

---

<sup>65</sup> LEVI 2003, p. 60.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 62.

particolare da Luigi Lanzi in poi -, aspetti che mettono in evidenza l'importanza di una ricognizione sul campo ancora oggi viva e più che mai necessaria.

## Capitolo 2

### Giovan Battista Cavalcaselle a Napoli

Le date dei soggiorni meridionali di Giovan Battista Cavalcaselle sono già note attraverso diverse fonti documentarie di natura archivistica e bibliografica. Il più recente contributo che ben sintetizza i diversi viaggi del conoscitore, è il saggio di Donata Levi – *Cavalcaselle a Napoli* –, intervento al convegno *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo* tenutosi al Museo di Capodimonte nel 1999.<sup>1</sup> Secondo il saggio testé citato, la presenza del conoscitore sul territorio campano è documentata nei seguenti anni: 1859-1860, 1868, 1875.

Il primo soggiorno, compiuto tra la fine del 1859 e i primi mesi del 1860, è legato principalmente a ragioni di studio, e fu effettuato come ricognizione di materiali utili al completamento del progetto di aggiornamento alle *Vite* del Vasari, programma di lavoro - concordato con l'amico Joseph Archer Crowe, e commissionato dall'editore londinese John Murray III - che aveva già portato il Cavalcaselle ad effettuare numerose perlustrazioni lungo tutta la penisola. Questa prima permanenza in ambito meridionale riveste una importanza particolare in quanto è su questi luoghi, tristemente ignorati dalla letteratura artistica più diffusa, che Cavalcaselle prende coscienza di una opportuna mutazione del progetto originale e della necessità di una indagine più approfondita delle testimonianze storico-artistiche presenti in chiese e musei locali, in linea con la più aggiornata *connoisseurship* ottocentesca. Altresì, è su questo terreno che matura la consapevolezza, di un imprescindibile impegno in attività di conservazione e restauro delle testimonianze presenti sul territorio, le quali si mostravano ai suoi occhi logorate da secoli di oblio o di incuria. Una particolarità, questa dell'attenzione alla tutela, che rimarca con vigore l'attitudine del Cavalcaselle a non soffermarsi solo sull'elemento stilistico, ma a indagare anche le ragioni conservative e gli interventi di restauro già eseguiti o da farsi, pratiche che, se mal

---

<sup>1</sup> LEVI 2003, pp. 59-71.

effettuate, sono capaci di fuorviare la narrazione del mero dato visivo, ossia l'aspetto principale dell'indagine storico-artistica.

Questa inclinazione del conoscitore prese piede fin dalle prime perlustrazioni sul territorio italiano e europeo, ma rinvigorì nel fervente clima di mercato antiquariale durante gli anni dell'esilio londinese, fino a giungere all'apice della riflessione proprio sul territorio meridionale. Non a caso, Cavalcaselle fu precursore anche nelle riflessioni sulle pratiche conservative, e per tale inclinazione si dedicò alla stesura di una relazione – *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico* – nella quale rilevante attenzione fu dedicata alla tutela delle testimonianze artistiche del nostro passato situate sul territorio meridionale.<sup>2</sup>

Il secondo viaggio, databile alla metà del 1868, è legato ancora a ragioni di studio. Già dal 1866, infatti, e ancora in collaborazione con l'amico Crowe, Cavalcaselle aveva iniziato la revisione dei materiali utili alla stesura della *History of Painting in North Italy*, edita in due volumi nel 1871. I due autori furono costretti per problemi logistici a lavorare spesso a distanza, per corrispondenza, spedendo il brogliaccio di appunti con revisioni, alternativamente, all'attenzione dell'uno o dell'altro. Nasce e giunge così fino a noi un prezioso documento di studio e lavoro: la minuta. Proprio la parte napoletana di questa minuta – redatta in gran parte dal solo studioso italiano e, probabilmente, prima durante e dopo il viaggio del 1868 – è uno dei documenti più importanti della intensa e lodevole attività dello storico dell'arte italiano. L'importanza di tale manoscritto risiede nel suo essere testimonianza, più che in altri casi, dell'abilità di indagine del dato visivo e della notevole capacità di de-costruzione e ri-costruzione di nomi di artisti e di opere al fine di ricomporre le trame della storia della pittura napoletana. Non solo, quindi, l'approfondimento di singoli quadri e pitture murali di artisti di origine e formazione veneta, ma anche la composizione della *chain of art* della pittura meridionale, e napoletana in particolare, dalla fine del XIV e fino a tutto il XV secolo che fece da sfondo alla formazione di Antonello da Messina, e che troverà il suo spazio in un intero capitolo del secondo volume dal titolo *Napolitans, Sicilians, and Antonello da Messina*.

La terza esplorazione, effettuata nel corso del 1875, è, al contrario delle

---

<sup>2</sup> Cfr. CAVALCASELLE 1863; LEVI 2004.



precedenti, in maggior misura incentrata su ragioni conservative. Il principale movente che condusse il Cavalcaselle nuovamente nella città partenopea fu l'incarico di redigere relazioni patrimoniali e conservative dei musei cittadini. Tale incombenza gli fu conferita in veste di Ispettore Generale alla pittura e alla scultura della Direzione della Antichità e Belle Arti del Ministero della Istruzione Pubblica, ruolo che ricopriva già dal mese di maggio dello stesso anno 1875. Dalle date di questi rapporti si evince che il Cavalcaselle fu in Napoli nel mese di agosto. Non fu questa, però, l'unica ragione che lo condusse per l'ennesima volta in terra partenopea. In tale sopralluogo, effettuato forse in più e diversi giorni, Cavalcaselle si impegnò a osservare anche alcuni dipinti, revisione necessaria per la futura pubblicazione in lingua italiana della *New History of Painting in Italy*.

A queste date va aggiunta una nuova ipotesi, un quarto viaggio, compiuto nel 1885, e necessario alla verifica del materiale su Tiziano e Raffaello in vista delle prossime opere monografiche.

Resta da escludere la possibilità di una esplorazione precedente al 1859, così come ipotizzato da Donata Levi, supposizione plausibile ma per il momento ancora priva di riscontri documentari.<sup>3</sup>

## **2.1 Primo soggiorno (1859-1860)**

Il lavoro di ricerca ha condotto al repertimento di documentazione a integrazione delle notizie già note sulle circostanze e i tempi del primo viaggio meridionale del conoscitore. Nei paragrafi che seguono si illustrano, dunque, le notizie

---

<sup>3</sup> La Levi ipotizza che la citazione dal *Discorso sui Monumenti Patrii* di Luigi Catalani, e la presenza di un lungo estratto dallo stesso testo nel taccuino 8 (BMV 2037a, cc. 8v-11r), «offre il destro per dare maggior concretezza all'ipotesi di un precoce passaggio per Napoli di Cavalcaselle prima degli eventi rivoluzionari che lo allontanarono dall'Italia». Cfr. Levi 2003, p. 59, e note 8, 9, 10 (p. 67). Per una disamina dei primi viaggi di Cavalcaselle cfr. LEVI 1988, pp. 10-23. Presso l'Archivio di Stato di Napoli non v'è traccia di un passaggio a Napoli prima del 1848.

aggiunte a completamento di quelle già note che hanno permesso di meglio circoscrivere e definire alcuni aspetti del primo arrivo in città.

### 2.1.1 Premesse del sopralluogo. Ostacoli e problemi correlati

Le ragioni che portarono il conoscitore ad intraprendere il viaggio nell'Italia meridionale possono essere così sinteticamente richiamate: il Cavalcaselle effettuò il viaggio nel sud Italia sulla scia dell'incarico ricevuto dall'editore londinese John Murray III di scrivere un nuovo commento alle *Vite* di Giorgio Vasari. John Murray – in società con Tom Taylor, Charles Eastlake e Henry Layard – aveva offerto al Cavalcaselle uno stipendio trimestrale al fine di cercare materiali utili a tale commissione. Intento dell'editore era quello di accompagnare il testo del Vasari con «un commento che si basasse su una capillare ricognizione dei materiali visivi esistenti e facesse tesoro delle indicazioni provenienti anche dal ritrovamento di inediti documenti d'archivio».<sup>4</sup>

Sulla base di questo progetto il Cavalcaselle, dopo aver effettuato numerosi sopralluoghi in Veneto e in Friuli, si diresse anche verso altre regioni italiane, fino a giungere a Roma nella primavera del 1859, e proseguire, infine, verso la Campania e la Sicilia. Mano a mano che il Cavalcaselle percorreva la penisola con lo scopo di osservare le opere di pittura menzionate dal Vasari, si faceva sempre più sentita in lui l'esigenza di prolungare i soggiorni, al fine di approfondire problemi e appagare curiosità. Così scriveva, infatti, in una lettera indirizzata all'amico Atto Vannucci il 10 aprile 1859: «Credo che mi fermerò a Roma un mese ancora, e poi girerò alla volta di Napoli».<sup>5</sup> Il bisogno di un controllo capillare costringeva il conoscitore a prolungare spesso i suoi soggiorni e a spingersi sempre di più verso itinerari inconsueti, alla scoperta di dipinti e affreschi meno noti alla storiografia ufficiale: «su questa linea la necessità di vedere e di esaminare ogni dipinto era considerata da Cavalcaselle un

---

<sup>4</sup> LEVI 1988, p. 83.

<sup>5</sup> BNCF, *Fondo Vannucci*, IV, 9, cc. Vedi Appendice I, n. 39. Cfr. anche LEVI 1988, p. 143, e nota 179 (p. 169).

requisito indispensabile per una storia dell'arte che si affrancasse dalle approssimazioni e dagli errori di una tradizione storiografica di stampo più letterario o documentario».<sup>6</sup>

Il Cavalcaselle aveva anche un altro movente per intraprendere, quasi da pioniere, l'esplorazione artistica dell'Italia meridionale: l'aggiornamento del testo sulla storia della pittura fiamminga, edito due anni prima sempre in collaborazione con l'amico inglese Joseph Archer Crowe.<sup>7</sup> Quest'ultimo lavoro, infatti, mostrava l'urgenza di una revisione, in special modo, sulla figura di Antonello da Messina. Così, «se inizialmente l'intento era stato quello di colmare le lacune e di correggere errori e inesattezze degli *Early Flemish Painters*, alla fine del suo viaggio Cavalcaselle aveva in mente qualcosa di ben diverso»,<sup>8</sup> un nuovo progetto che prevedeva «un capitolo sopra la scuola in Sicilia, incominciando dai mosaici. Così si farà della Napoletana», come si legge nella minuta di una lettera indirizzata all'amico Crowe scritta il 17 marzo 1860 da Napoli.<sup>9</sup> «Non è un caso – scrive ancora la Levi – che la necessità di un approccio nuovo maturi proprio su un terreno come quello meridionale» ove alla ricchezza di opere osservate si contrapponeva «l'assoluta povertà della fonte principale e l'inaffidabilità di quelle locali»,<sup>10</sup> condizioni che mettevano così definitivamente in crisi il progetto del commento alle *Vite*.

Tante dunque le difficoltà sul territorio meridionale, che non fu solo oggetto di intenso studio e lavoro. Infatti, lo stesso approdo nell'allora capitale del Regno delle Due Sicilie fu travagliato, e diede origine ad una serie di atti ufficiali, interventi ministeriali, rapporti di sorveglianza, mediazioni di ambasciatori che si prolungarono per mesi. Tale avventuroso cammino è già in parte noto in quanto narrato dall'amico Joseph Archer Crowe nella propria autobiografia pubblicata nel 1895. Crowe aveva raccolto le confidenze di Cavalcaselle, e racconta così l'episodio

When I got back to Berlin on the 19th December [1859] I found [...] a long

---

<sup>6</sup> Cfr. LEVI 1988, p. 122.

<sup>7</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1857.

<sup>8</sup> Cfr. LEVI 1988 p. 150.

<sup>9</sup> Ibidem. Cfr. anche la minuta della lettera in BMV 2035, fascicolo 2, epistola 120.

<sup>10</sup> LEVI 1988, p. 151.

letter from friend Cavalcaselle. [...] He described his travels in Italy, how Mr. Murray had given him an allowance for a time. How he had been unable to complete his studies on account of the accidents to which he had been subjected, and how he was bound for Sicily, where he proposed to visit Palermo and Messina; he had been arrested at Naples and kept a close prisoner on a hulk in the harbor, with a sentry over him, till such time as he was released and sent back to Rome. He had since returned to Naples, where he was now no longer molested; and, although his wardrobe was that whit which he had left England in 1857, and was now reduced to one summer suit, he had every prospect of weathering the winter and continuing the studies which would certainly enable us, at no very distant date, to lay hand in earnest to the history of Italian painting. I cheered my old friend in his undertaking and sent him what help I could in addition.<sup>11</sup>

Grazie a Crowe, dunque, siamo al corrente delle peripezie subite dal Cavalcaselle nel 1859, nel tentativo di ingresso nel Regno. Sottolineo il passaggio che narra la vicenda: «He had been arrested at Naples and kept a close prisoner on a hulk in the harbor». Risulta pertanto, da queste parole, che Cavalcaselle era persona indesiderata e che al suo arrivo fu fermato e trattenuto in una nave ancorata nel porto utilizzata come 'galera'.<sup>12</sup> Inoltre, è da considerare che in alcune lettere private, nella fattispecie quelle indirizzate ad Atto Vannucci e a Charles Lock Eastlake, è ancora lo stesso Cavalcaselle ad accennare a queste difficoltà, sottolineandone soprattutto il disagio fisico e morale, oltre che professionale, nel vedere così bruscamente interrotta la sua attività di studioso.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Cfr CROWE 1895, pp. 411-412.

<sup>12</sup> Crowe, primo ad informarci di questo stato di prigionia, usa il termine 'hulk' che sta ad indicare una vecchia nave ancorata nel porto utilizzata come prigione: «The hulks were old ships used as prison». Cfr. WEEKLEY 1921, *ad indicem*.

<sup>13</sup> Le lettere indirizzate ad Atto Vannucci sono conservate presso la sezione manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: *Fondo Vannucci*, IV, 9 e 11. Le lettere di interesse per la vicenda in questione sono quelle scritte da Roma [10 aprile 1859; 29 ottobre 1859; 5 novembre 1859; 14 giugno s.d.]. La minuta di lettera indirizzata a Charles Lock Eastlake, datata 13 agosto 1859, è conservata presso la sezione manoscritti della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (BMV 2035, fascicolo III, Epistole 1-50, n. 1). Queste lettere sono state studiate da Donata Levi e le loro informazioni riportate nella monografia sul conoscitore di Legnago. Cfr. LEVI 1988, pp. 147-151; nota 180 (p. 169); note 203 e 205 (p. 171); nota 210 (p.172). Vedi Appendice I, nn. 39-42.

Quale la ragione di un simil trattamento? I motivi sono indubbiamente di natura politica<sup>14</sup> e vanno ricercati nei trascorsi rivoluzionari del conoscitore, e ciò è confermato dalle testimonianze documentarie dell'Archivio napoletano che qui di seguito si illustrano.

Nella nutrita corrispondenza da me rinvenuta presso l'Archivio di Stato di Napoli, i fatti di cui si dà testimonianza sono datati tra il 1859 e il 1860, e confermano le testimonianze già note di Crowe e dello stesso Cavalcaselle. Ma per rendere più chiara e manifesta l'origine di siffatti provvedimenti, bisogna risalire indietro nel tempo, agli anni 1850-1851, periodo anch'esso segnato da tumulti, intrighi, dispacci, controlli legati alla storia del nostro Risorgimento.

In un documento datato 19 ottobre 1850 del carteggio tra i dicasteri borbonici, inviato dal direttore del Ministero degli Esteri al direttore dell'Interno, si trasmettono notizie ricevute dal Regio Console in Smirne su alcuni movimenti di noti affiliati ad una associazione di natura sovversiva, e tra questi si legge anche il nome di 'Cavalcasella', definito enfaticamente come «operoso settario»

Mi è stato soggiunto che è arrivato colà [Costantinopoli] un operoso settario di cognome Cavalcasella, che si crede Lombardo, e che pare incaricato di far conoscere a' suoi consorti i cambiamenti apportati a' regolamenti della sedicente Setta Italiana. Dopo l'arrivo di lui si opina prossimo lo scoppio della rivoluzione.<sup>15</sup>

Dalle parole di questo rapporto sembra che il Cavalcaselle avesse, in quegli anni, un ruolo decisamente di primo piano nelle trame rivoluzionarie. Questo incarico, quasi da messaggero, è confermato in un altro scritto che notifica comunicazioni del Regio ministro in Parigi. Datato 11 novembre 1851, riferisce la partenza di Cavalcaselle in quei giorni da Londra verso Parigi, sempre allo scopo di condurre istruzioni di Giuseppe Mazzini ad altri iscritti all'organizzazione.<sup>16</sup> Questi due rapporti

---

<sup>14</sup> Donata Levi ipotizza che la «negazione del permesso di sbarco fosse legata alla presenza a Napoli, in quel momento, di numerosi personaggi politici giunti da tutta Europa per il problema della successione». Cfr. LEVI 1988, nota 180 (p. 169).

<sup>15</sup> Vedi Appendice I, n. 1. In questo fascicolo gli altri nomi che compaiono sono: Mazzini, di Belgioiosa, Materazzo.

<sup>16</sup> Vedi Appendice I, n. 2.

fecero guadagnare al Cavalcaselle un posto nella lista di proscrizione di soggetti indesiderati nel Regno borbonico. Non è dato sapere quanto di vero ci sia in queste dichiarazioni, o quanto sia accaduto realmente. Quel che si sa è che Cavalcaselle nel 1849 si trovava già esule a Parigi, da dove raggiunse poi Londra grazie all'aiuto dell'amico Crowe.<sup>17</sup> Altrettanto ignota è la data precisa in cui raggiunse il suolo britannico, ma sue attività riferite alla primavera ed estate del 1850, ci possono assicurare in merito agli eventi esposti nei documenti napoletani, scagionandolo dalle imputazioni ascrittegli.<sup>18</sup> Allo stesso modo, il primo viaggio europeo dopo l'esilio, che principiò proprio nella capitale francese, risale al 1852, e non al 1851. Queste informazioni non ci garantiscono sulla totale estraneità di Cavalcaselle alle prassi rivoluzionare anche dopo gli avvenimenti del 1848 che lo obbligarono all'esilio, ma aiutano se non altro a smentire ciò che venne dichiarato nei rapporti napoletani su menzionati.

Diramate quindi le nubi sulle motivazioni che impedirono al Cavalcaselle di sbarcare a Napoli, addentriamoci ora nelle trame di quell'episodio.

Il primo documento, non solo in ordine cronologico, ma per la rilevanza del suo contenuto, è il rapporto del delegato della Polizia Marittima inoltrato al Prefetto di Polizia. Datato 2 giugno 1859, informa che Cavalcaselle è giunto in tal giorno nel

---

<sup>17</sup> Cfr. CROWE 1895, pp. 87-89; MORETTI 1973, pp. 15-17; LEVI 1988 pp. 25-28, 34-42. Rimase in Inghilterra dal 1849 al 1857. Dagli studi di Lino Moretti e Donata Levi sappiamo che Cavalcaselle era stato membro della *Giovine Italia* e che aveva preso parte ai moti del '48 e, scoperto durante una missione, era stato catturato e imprigionato, oltre che condannato a morte dagli austriaci. Riuscì a scampare all'esecuzione e fu proprio per questa ragione che trascorse quasi un decennio in esilio in Inghilterra. Queste infatti le parole del Moretti: «Cavalcaselle, che era mazziniano e socio della *Giovane Italia*, quando erano scoppiate le rivoluzioni del 1848 era accorso a Padova, aveva militato nella Legione studenti e volontari veneti con Alberto Cavalletto; dopo aver partecipato a vari combattimenti era passato a Venezia, dov'era diventato tenente aiutante del generale Sanfermo. Aveva eseguito incarichi di fiducia in Lombardia e in Emilia; scoperto durante una missione, era stato arrestato e condannato a morte dagli austriaci. Scampato all'esecuzione, era passato a Roma, donde era stato deportato in Francia. Crowe lo aiutò a raggiungere Londra». Notizie su queste attività di patriota di Giovan Battista Cavalcaselle ci sono fornite anche da Crowe nella sua autobiografia, cfr. Crowe 1895, pp. 87-88: «But this was not the last of my friend's tribulations. He joined the forces which Garibaldi and Mazzini assembled for the defence of Rome in 1849, and served in the trenches against the French as a common soldier. At the capitulation of June he was taken prisoner and marched to the French frontier, with orders to leave France at the earliest opportunity».

<sup>18</sup> Cfr. LEVI 1988, pp. 25-42.

porto di Napoli da Civitavecchia sul piroscalo francese Thabor e che, essendo un tal individuo di ugual nome e di professione pittore inserito nelle liste di soggetti indesiderati nel Regno, si era negato al suddetto il permesso di sbarco.<sup>19</sup>

Comincia da qui una ricca serie di atti ufficiali, tra comunicazioni ministeriali e intercessioni diplomatiche, alla ricerca di una soluzione a tale ostacolo.

Il primo intervento in favore del pittore Cavalcaselle è di un rappresentante dell'ambasciata d'Austria in Napoli, tal Cavaliere De Martini, che scrive al direttore del Ministero della Polizia Generale, Cavaliere Lodovico Bianchini, invitando quest'ultimo a concedere al suddito austriaco il permesso di sbarco. La missiva, composta da poche righe redatte in lingua francese, è datata 2 giugno, a conferma della celerità con cui l'ambasciata austriaca, interpellata presumibilmente dallo stesso Cavalcaselle che in quei giorni era recluso nel porto, si attivò in suo favore.

La risposta del direttore non si fece attendere. In un documento del giorno seguente, 3 giugno, Bianchini ribadisce le ragioni che non hanno permesso lo sbarco, chiedendo al contempo ulteriori garanzie che il prigioniero non fosse lo stesso individuo oggetto dei rapporti del 1850 e 1851.

Seguendo gli eventi attraverso la documentazione, incontriamo un altro intervento a favore di Cavalcaselle, questa volta da parte del segretario della Legazione austriaca in Napoli, tal conte Felice di Wimpffen.<sup>20</sup> La comunicazione epistolare è priva di data, ma è comunque da ascriversi *ante* 9 giugno, giorno in cui giunse risposta dalla Prefettura.<sup>21</sup> Il conte lamenta la non replica alle sollecitazioni dell'ambasciata, e che i ritardi nella risoluzione del contenzioso obbligavano Cavalcaselle a restare prigioniero sulla nave *Amalfi*. La risposta, che segue qualche giorno dopo, non è risolutiva e il Ministro della Polizia Generale sembra evidenziare le non sufficienti garanzie pervenute.

Da questo momento cominciano a farsi largo anche le testimonianze indirette

---

<sup>19</sup> ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898 [1859], cc. 1r-v. Vedi Appendice I, n. 3.

<sup>20</sup> Il Conte Felice de Wimpffen era segretario della Legazione d'Austria in Napoli. Cfr. ALMANACCO 1855, p. 61.

<sup>21</sup> L'unica indicazione temporale rintracciabile è la seguente: «Domenica mattina». Consultando il calendario dell'anno 1859, si evince che la domenica tra il 3 e il 9 giugno – limiti cronologici di riferimento – è il 5 giugno. È plausibile, dunque, poter ascrivere tale missiva a questa data. Cfr. CAPPELLI 1930, p. 103.

dello stesso Cavalcaselle, che mostrano la perseveranza del conoscitore nel chiarimento della controversia. I documenti che seguono contengono lettere allegate molto dettagliate riguardo le reali motivazioni che spingevano Cavalcaselle ad intraprendere l'esplorazione dell'Italia meridionale.

Nell'atto del 1° luglio indirizzato dal Commendatore Don Luigi Carafa di Traetto, incaricato del portafoglio del Ministero degli Affari Esteri, al direttore della Polizia Generale, è allegata la supplica – così definita nel testo – del regio diplomatico in Roma, «avvalorata dalle raccomandazioni della Intendente Reale Ambasciata d'Austria colà». Nell'allegato, datato 21 giugno, Cavalcaselle indirettamente sottolinea che era la prima volta che si recava nei *Reali Domini*, e che nei suoi viaggi non ha toccato i paesi coinvolti da cambiamenti politici. Segue la motivazione del viaggio, ossia

raccogliere i materiali necessari per un proposto lavoro storico-artistico dietro anche esame delle opere di pittura, le quali sono sparse nei diversi musei d'Italia.

Il lavoro sarebbe da pubblicarvi al Signor John Murray in Londra.

Se non ottiene il permesso di andare a Napoli e Sicilia resta incompleto il lavoro e gettato lo studio di molti anni a grave danno dei suoi studi; ed interessi del Signor Murray pubblicare; né si sarebbe messo a tale lavoro senza prima aver avuto un passaporto che lo garantisse del viaggio.

In quanto alla verità dei fatti qui sopra allegati è pronto a darne tutte le testimonianze necessarie in Roma.

Un'altra informazione di grande interesse si ricava dal nota bene in calce alla lettera, e riguarda il periodo di prigionia vissuto, ben 12 giorni – «Il suddetto è rimasto dal 3 giugno fino al 14 davanti Napoli senza ottenere lo sbarco, ritornando a Roma. 21 giugno 1859, Roma» –,<sup>22</sup> un lasso di tempo piuttosto lungo che ben giustifica lo stato d'animo che trapela dalle testimonianze dirette dello stesso Cavalcaselle.

---

<sup>22</sup> ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9 [1859], cc. 6r-7v. Vedi Appendice I, n. 9.



Ma, appunto, per entrare nell'animo del conoscitore e registrarne l'angoscia e la delusione per la incresciosa situazione che stava vivendo, dobbiamo far riferimento alle dichiarazioni personali che lo stesso ci ha fornito. In una lettera all'amico Atto Vannucci, presumibilmente del 4 agosto,<sup>23</sup> si legge

Mi trovo a Roma dove a cagione degli eccessivi calori ho preso le febbri del paese. Nel giugno sono andato a Napoli ma non mi fu permesso lo sbarco, per cui fui costretto a ritornarmene a Roma, dove fino al giorno d'oggi non ho ancora ottenuto il promesso permesso. [...] Desidero vederti; anzi ti prego di consolarmi coi tuoi scritti che ne ho veramente bisogno.<sup>24</sup>

Dello stesso umore è anche la minuta della lettera indirizzata a Eastlake, il 13 agosto 1859

La tema d'esser importuno è stata quella che mi ha trattenuto di scriverle senza averne una qualche ragione, perché scrivendo delle cose mie, non avrei fatto altro che raccontare dei malani i quali mi arrivano da una parte e dall'altra.<sup>25</sup>

Ma la conclusione di quel che sembra, a tutti gli effetti, nient'altro che un equivoco, era ben lontana dal paventarsi.

Dopo una pausa non breve, la corrispondenza tra gli uffici governativi riprende il suo corso. Il 17 settembre è la data riportata in un altro documento sempre spedito dal Ministro degli Esteri all'indirizzo del direttore della Polizia Generale, e presenta acclusa una lettera del commendatore della Reale Ambasciata austriaca in Roma, certo Ottenfels, del 10 dello stesso mese. Il tono delle richieste si fa più deciso, e, nonostante

---

<sup>23</sup> Donata Levi colloca questa lettera al 4 agosto. Cfr. LEVI 1988, nota 180 (p.169). Effettivamente, due dati contrastano con la datazione: in primo luogo, Cavalcaselle nel testo cita il mese di giugno come un mese ormai trascorso – e inoltre, dai documenti napoletani, sappiamo che il 14 giugno fu rilasciato da Napoli e cominciò il suo rientro a Roma –; in secondo luogo, il timbro postale posto sul retro della lettera riporta la data del 20 agosto. È più che plausibile, dunque, che tale missiva sia da ascrivere ai primi dello stesso mese.

<sup>24</sup> BNCF, *Fondo Vannucci*, IV, 11 [Roma, 14 giugno s.d.]. Vedi Appendice I, n. 40.

<sup>25</sup> BMV 2035, fascicolo III, Epistole 1-50, n. 1 [Roma 13 agosto 1859]. Vedi Appendice I, n. 43.

la dichiarata innocenza del soggetto in questione, si cede al compromesso, proponendo che il richiedente venga sottoposto a sorveglianza, purché gli sia concesso l'ingresso nel Regno al fine di completare il suo lavoro. La «rigorosa misura a suo danno» era provata dai rapporti del 1850-1851 già citati, ma Cavalcaselle «protesta altamente di non aver mai appartenuto a società segrete di sorta alcuna e di essersi sempre esclusivamente occupato dei suoi studi». Affiora qui un aspetto del conoscitore che non ci si immagina, un uomo pronto a tutto pur di perseguire nei propri interessi, capace di respingere ciò che invece ha fatto parte del suo passato, forse rinnegato, ma di certo esistito.

Lascio ad un passo della lettera in oggetto documentare le affermazioni su menzionate

Il Signor Cavalcaselle protesta altamente di non aver mai appartenuto a società segrete di sorta alcuna e di essersi sempre esclusivamente occupato dei suoi studi, come lo provano le opere artistiche da lui pubblicate, che per quelle ha fatto molti viaggi; ma non fu mai in Costantinopoli, che da due anni trovasi in Italia onde raccogliere materiali per la pubblicazione del suddetto lavoro che per contratto deve fornire completo all'editore di Londra, e perciò se non gli venisse permesso di visitare il Regno verrebbe egli a soffrirne danno gravissimo.<sup>26</sup>

Nonostante tutte queste sollecitazioni, la burocrazia borbonica stenta a concedere al Cavalcaselle il visto tanto atteso. Anzi. In un rapporto del 26 settembre 1859, indirizzato dal Procuratore Generale della Polizia Generale al ministro degli Affari Esteri Luigi Carafa, si richiedono ulteriori garanzie sulla non identità di persona tra il pittore che richiedeva il nulla osta e colui che fu oggetto dei rapporti ministeriali di circa dieci anni prima.<sup>27</sup>

Il 18 ottobre segue risposta del ministro degli Affari Esteri al direttore della Polizia Generale,<sup>28</sup> e, in un ancora successivo rapporto, si scorge finalmente

---

<sup>26</sup> ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9 [1859], cc. 10r-12r. Vedi Appendice I, n. 10.

<sup>27</sup> Ibidem, cc. 14r-v. Vedi Appendice I, n. 11.

<sup>28</sup> Ibidem, cc. 15r-16r. Vedi Appendice I, n. 12.

l'intenzione di concedere il visto per le Due Sicilie al pittore Giovan Battista Cavalcaselle. Appurate le reali, quanto innocue, intenzioni del conoscitore, si giunge dunque ad una svolta in questa gravosa e interminabile vicenda. L'autorizzazione era, però, soggetta ad una clausola, ossia che il soggetto doveva sottoporsi ad accurata vigilanza, richiesta che si giustifica anche con il periodo delicato che stava allora vivendo il Regno tra successione al trono e focolai rivoluzionari.

Scritture varie – dalla Polizia Generale gli Affari Esteri, al Prefetto, e alla Polizia Marittima – del 25 ottobre, sciolgono definitivamente la riserva sulla concessione del visto. La notizia non giunse subito all'attenzione di Cavalcaselle.<sup>29</sup> Difatti, in un'altra lettera al Vannucci del 29 ottobre, egli scriveva con tono sempre più afflitto: «Le cose mie vanno malissimo; ancora non ho ottenuto il permesso di poter entrare nel Regno delle Due Sicilie, e sto sempre qui aspettando».<sup>30</sup> Trascorre meno di una settimana, e in un'altra lettera al Vannucci del 5 novembre, Cavalcaselle informa l'amico che «finalmente è arrivata la permissione che io posso andare a Napoli e Sicilia».<sup>31</sup>

In conclusione, dopo ben cinque mesi da quel 2 giugno, Cavalcaselle poteva dirigersi verso il sud Italia, e cominciare così il suo cammino lungo il meridione attraverso luoghi noti e itinerari inconsueti.

### 2.1.2 Cavalcaselle tra Napoli e dintorni

Il 14 novembre 1859 Cavalcaselle giunse nel porto di Napoli. A tale data fa riscontro una comunicazione del commissario delegato della Polizia marittima, Giuseppe Silvestri, al Prefetto di Polizia, sull'avvenuto sbarco di Giovan Battista Cavalcaselle, e del luogo di dimora del medesimo

Signore,

---

<sup>29</sup> Ibidem, cc. 17r-v. e c. 18r. Vedi Appendice I, nn. 13-15; ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, cc. 5r-v. Vedi Appendice I, n. 14.

<sup>30</sup> BNCF, *Fondo Vannucci*, IV, 9, cc. 1r-2r. Vedi Appendice I, n. 41.

<sup>31</sup> Ibidem, cc. 1r-v. Vedi Appendice I, n. 42.

[...] le rassegno, che il pittore Signor Giovan Battista Cavalcaselle, di Legnago, oggetto di corrispondenza, è stamane pervenuto da Civitavecchia sul postale Capitale, ed ha dichiarato prendere stanza nell'albergo Commercio.

Il Commissario delegato

Giuseppe Silvestri<sup>32</sup>

Diversi rapporti, spediti tra il 15 e il 19 novembre, ribadiscono la necessità di presentare relazioni di vigilanza ai rispettivi ministeri.<sup>33</sup>

Tra i diversi resoconti rintracciati se ne distinguono alcuni che offrono indizi sulle prime perlustrazioni del Cavalcaselle. Il 18 novembre, a soli quattro giorni dall'arrivo in città, si era recato a Castel Nuovo, ove aveva osservato la «porta Aragonese»

Signore, l'estero Giovan Battista Cavalcasella, finora non ha offerto alcun rimarco. Egli la mattina esce di casa recandosi o ai Regi Studi o nelle più rinomate chiese della capitale per lavori di belle arti in genere di pitture e di ornato. Si conferì pure nel giorno 18 scorso mese nel Forte Nuovo per visitarvi quella Parrocchia ed osservare la porta Aragonese.<sup>34</sup>

Significativo è sapere che il Cavalcaselle si soffermò anche su un'opera scultorea di grande rilevanza quale l'Arco aragonese di Castel Nuovo, della quale non vi è traccia nelle pagine manoscritte o nelle sue opere a stampa, a riprova della vastità dei suoi interessi e delle sue conoscenze.

---

<sup>32</sup> ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 8r. Vedi Appendice III, Sezione I, documento n. 18. L'albergo del Commercio era situato in via del Piliero (cfr. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 10r. Vedi Appendice I n. 20. Tale via, non più esistente in seguito alle modifiche apportate dall'opera del primo Risanamento, corrispondeva, grosso modo, all'attuale via Cristoforo Colombo, e correva dal porto all'edificio della Dogana Nuova. Cfr. ALISIO 1980, *ad indicem*.

<sup>33</sup> ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, cc. 19r, 20r, 22r-23r, 24r, 25r. Vedi Appendice I, nn. 22, 24-25, 27-28; ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, cc. 11r, 12r, 13r. Vedi Appendice I, nn. 21, 23, 26.

<sup>34</sup> ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9 [1859], c. 26r. Vedi Appendice I, n. 29. Il rapporto, inviato dal Commissariato di Polizia del Quartiere Porto al Prefetto di Polizia, viene reindirizzato da quest'ultimo al direttore del Ministero della Polizia Generale. Vedi Appendice I, n. 30.

Queste annotazioni sui movimenti sul suolo napoletano vanno ad integrare quelle di prima mano fornite dallo stesso conoscitore sulle pagine dei suoi manoscritti. Tra queste vi è, prima in ordine cronologico, l'indicazione del mese in cui ha visto uno delle più importanti collezioni private allora note in città: la collezione dei Marchese Santangelo. Sul foglio 15r del taccuino si legge: «Napoli, Santangelo. Novembre».<sup>35</sup> È significativo che, a pochi giorni dal suo arrivo in città, Cavalcaselle fosse già così attivo nel perlustrare ogni genere di luogo e di opere. La sete di conoscenza e la lena nel completare il suo lavoro, oltre la volontà di recuperare il tempo perduto, lo spinsero ad indagare con fare instancabile e vivace curiosità, anche gli angoli più reconditi della regione, superando tutte le difficoltà che via via incontrava sul suo cammino.<sup>36</sup> Ancora nel mese di novembre, il 27, Cavalcaselle visitò l'antica città di Pompei per lo studio delle antichità classiche e ove, sul disegno di una *Menade* ripreso da un affresco della città antica, annotò: «A Pompei, 27 novembre, nel peristilio vicino alla porta della casa di Castore e Polluce».<sup>37</sup>

Dopo Pompei, la traccia successiva lo individua ancora in giro per la città partenopea, tanto è vero che su un foglio che riproduce dei particolari della tavola del *San Francesco* di Colantonio, all'epoca nella chiesa di San Lorenzo Maggiore, si legge questa data: «15 dicembre 1859».<sup>38</sup>

Più tardi, negli ultimi giorni di dicembre, visitò diverse zone del salernitano. Il 29 dicembre 1859 fu ad Eboli, ove visionò alcune opere tra cui la *Crocifissione* di Roberto d'Oderisio, e proprio sui fogli che raffigurano tale quadro sono riportati il luogo e la data su citati.<sup>39</sup> In seguito, si recò ad Amalfi e dintorni. È ragionevole

---

<sup>35</sup> BMV 2037, c. 19r. Vedi Appendice III, schede 134-138.

<sup>36</sup> Sono illuminanti a tal riguardo le parole di Achille Pognisi, uno dei primi biografi del conoscitore: «[Il Cavalcaselle], pur di vedere cose nuove e completare le sue osservazioni visitando Roma e la parte meridionale d'Italia, si contentava di viaggiare a piedi, a piccole giornate, da un paese ad un altro, con l'involto delle cose sue in ispalla infilato ad un bastone [...] In tal modo egli percorse palmo per palmo l'Italia, visitando chiese e conventi, quadrerie e musei, scoprendo più d'una volta lavori ignorati ed insigni». Cfr. POGNISI 1899, p. VIII-IX.

<sup>37</sup> BMV 2032, c. 1r. Vedi Appendice III, scheda 148. Cfr. anche MORETTI 1973, p. 56, e figura 3; LEVI 1988, nota 203 (p. 171).

<sup>38</sup> BMV 2037, 57v: «15 dicembre 1859 Napoli San Lorenzo Maggiore Zingaro» [Colantonio, *san Francesco che consegna la regola dell'ordine*, Chiesa di San Lorenzo]. Vedi Appendice III, scheda 20.

<sup>39</sup> BMV 2032, cc. 80r, 81r: «Eboli 29 dicembre 1859» (Roberto d'Oderisio, *Crocifissione*, Chiesa di San Francesco d'Assisi, Eboli); BMV 2040, c. 41r: «Eboli 29 dicembre 1859» (Roberto d'Oderisio,

ipotizzare che durante questo soggiorno il Cavalcaselle abbia potuto incontrare, e forse per la prima volta, Matteo Camera, illustre storico amalfitano che aveva già pubblicato alcuni testi dal notevole contributo documentario, quali la *Istoria della Città e Costiera di Amalfi* nel 1836 e il primo volume degli *Annali delle Due Sicilie* nel 1841,<sup>40</sup> testi noti al Cavalcaselle e a cui fa più volte riferimento nei manoscritti e nella *New History*.<sup>41</sup> La conoscenza tra i due studiosi è comunque comprovata da una lettera conservata presso la Biblioteca Marciana di Venezia, già citata dalla Levi,<sup>42</sup> e ove lo studioso di Amalfi risponde in tutta evidenza, ad interrogativi posti dallo stesso Cavalcaselle: «Onorevolissimo Signore, intorno alle premure fattemi per aver qualche notizia precisa e sicura dell'Arte pittorica, restaurata dal Cimabue e dal Giotto, nell'Italia meridionale, pel cominciar del secolo XIV [...]». Matteo Camera fornisce in questo modo importanti informazioni archivistiche relative a documenti su Montano d'Arezzo e sulla lite del 1333 che vide protagonista Giotto durante il suo soggiorno a Napoli. Tale lettera non è testimonianza isolata dei confronti tra Camera e Cavalcaselle. Tra le carte della minuta si rintracciano altri due fogli autografi dello studioso amalfitano, rispettivamente le cc. 51r e 53r, di cui solo quest'ultima dotata di riferimento temporale: «ultimo del'anno 1859».<sup>43</sup> Seguendo il filo cronologico degli eventi, si fa strada a questo punto un altro rapporto della vigilanza borbonica a testimonianza dei movimenti di Cavalcaselle ora descritti. Dall'atto datato 1° gennaio 1860 si apprende che «Cavalcasella [...] si è trattenuto due giorni lungo la costiera per curiosare oggetti di belle arti, e in sera è ritornato in locanda».<sup>44</sup>

Un'altra importantissima notizia che emerge dalle carte conservate presso

---

*Crocifissione*, Chiesa di San Francesco d'Assisi, Eboli). Vedi Appendice III, scheda 152. Cfr. LEVI 1988, nota 203 (p. 171).

<sup>40</sup> Cfr. DEL GIUDICE 1995, pp. 159-174.

<sup>41</sup> «Doctor Matteo Camera o Amalfi, whose annals of Naples are one of the most useful works of our time in Italy, entracte the following from a pandect of notices excerpted from the Sicilian archives, in the 17<sup>th</sup> century, before the originals were burnt. At p. 970 from p. 93. A tergo of the original archives under date 1332-33: "Joannes de Putheolo litigat cum notario Amico et Magistro Jotto pictore de Florentia"». Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), nota 4 (pp. 322-323).

<sup>42</sup> BMV 2032, cc. 37r-38r. Cfr. anche LEVI 2003, nota 26 (p. 69).

<sup>43</sup> BMV 2032, cc. 37v-39r: «firmato D. Matteo Camera in Amalfi, ultimo del'anno 1859» [lettera firmata e datata di Matteo Camera]; BMV 2026, cc. 51r, 53r [la prima solo firmata, l'altra firmata e datata]. Vedi Appendice II, nn. 2-3.

<sup>44</sup> ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898 [1859], c. 16r. Vedi Appendice I, n. 32.

l'Archivio napoletano riguarda gli estremi cronologici del soggiorno del conoscitore in Sicilia. Infatti, in una relazione stesa dal Commissario si precisa che il Cavalcaselle «A dì 16 partì per Palermo».<sup>45</sup> Tale indicazione non è di poco conto perché ridefinisce gli estremi cronologici del tempo di permanenza sull'isola,<sup>46</sup> finora supposto più lungo,<sup>47</sup> e amplia invece quello trascorso in Campania.

Sui diversi spostamenti del 1860 non si hanno molte notizie, e vengono meno anche le informazioni della vigilanza, rimossa perché Cavalcaselle non ha offerto «osservazione la di lui condotta nella dimora qui fatta».<sup>48</sup> L'unica testimonianza che si rintraccia tra le carte veneziane è l'annotazione posta a margine del disegno che ritrae la *Santa Lucia* di Salvo d'Antonio: «Cav. Generale Pucci a Castellammare 1860, mandato da Gaetano Zir».<sup>49</sup> Non sappiamo precisamente a quale giorno e mese del 1860 fa riferimento, ma è sicuramente da inserire in un arco cronologico che va dal 1° al 17 gennaio, e dal 17 marzo circa ai primi di maggio. Il primo arco temporale è facilmente deducibile dai rapporti di sorveglianza della polizia borbonica, mentre il 17 marzo è la data di una minuta di lettera indirizzata all'amico Crowe da Napoli.<sup>50</sup> Il 4 maggio, invece, è la data scritta su un foglio sciolto che raffigura un particolare di un famoso quadro di Van Dyck, una riproduzione su stampa eseguita probabilmente in una tipografia napoletana.<sup>51</sup> Visto il passaporto ottenuto il 12 aprile per Roma, è plausibile pensare che ai primi di maggio Cavalcaselle si trovasse ancora in città e che

---

<sup>45</sup> ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898 [1859], c. 17r. Vedi Appendice I, n. 17.

<sup>46</sup> Dalle minute di due lettere spedite a Crowe possiamo stabilire altri due punti temporali, una di queste lettere è datata «Messina 2 marzo 1860» (BMV 2035, fascicolo II Epistole 121, f. 1r) e l'altra datata «Napoli 17 marzo 1860» (BMV 2035, fascicolo II Epistole 120, f. 1r). Altra data importante è 12 aprile 1860, data del rilascio del passaporto che gli permetteva di uscire dal Regno da parte del Ministero degli Affari Esteri dell'allora ancora Regno delle Due Sicilie. Trattasi del registro di passaporti n. 26 «dal I semestre 1858 al I semestre 1860» ove è possibile leggere «Giovann Battista Cavalcaselle, 12 aprile 1860, destinazione Roma», ASN, *Ministero degli Affari Esteri*, 6243. Vedi Appendice I, n. 38.

<sup>47</sup> La De Gennaro ipotizza un soggiorno in Sicilia iniziato verso gli ultimi giorni del 1859. Cfr. DE GENNARO 1992, pp. 73-86, p. 74.

<sup>48</sup> ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, c. 27r. Vedi Appendice I, n. 35.

<sup>49</sup> Ibidem 2032, fascicolo 1, c. 66r: «Cav. Generale Pucci a Castellammare 1860, mandato da Gaetano Zir» [Salvo d'Antonio, *Santa Lucia*, attuale ubicazione sconosciuta].

<sup>50</sup> Cfr. *supra* nota 10.

<sup>51</sup> BMV 2032, c. 94r.

di lì a poco avrebbe preso la via del ritorno, attraversando L'Aquila e le zone limitrofe.<sup>52</sup>

## **2.2 Secondo e terzo soggiorno (1868 e 1875)**

Queste date possono essere riferite, rispettivamente, al secondo e al terzo soggiorno del conoscitore a Napoli. Sono attestati in modo diverso: nel primo caso, possiamo confermare la presenza di Cavalcaselle a Napoli per l'abitudine che egli aveva di apporre la data di 're-visione' – letteralmente di nuova visione *in loco* - su un disegno già precedentemente eseguito; al contrario, per il viaggio del 1875, siamo in possesso di documenti ufficiali dell'allora ministero della Pubblica Istruzione. Anche le ragioni principali delle visite si distinguono nei due soggiorni, pur se, in realtà, una divisione certa tra le ragioni dello studio e quelle della conservazione non sono mai così nette nell'attività di Giovan Battista Cavalcaselle.

### **2.2.1 La nuova ricognizione**

Come già anticipato in premessa, riguardo al soggiorno del 1868 disponiamo esclusivamente di testimonianze dirette del conoscitore. Nel dettaglio, grazie all'abitudine di apporre una data di 're-visione' su disegni già eseguiti in precedenza, possiamo avvalorare l'ipotesi che tale soggiorno ci sia stato, e che sia servito allo studioso ad approfondire alcuni aspetti e alcune opere d'arte presenti a Napoli, utili alla stesura della *History of Painting in North Italy*, che proprio in quegli anni egli redigeva con l'amico Crowe, produzione letteraria che vide la pubblicazione in due tomi nel 1871.

---

<sup>52</sup> «Da Napoli ad Aquila» è una delle indicazioni che si trovano su un foglio. Cfr. BMV 2032, c. 63r.



«Napoli, 1868 giugno. Lotto, Giorgione, Palma il Vecchio, Tiziano». Così si legge sul foglio 108r del taccuino,<sup>53</sup> ripiegato a mo di coperta a raccogliere altri fogli. Da questa breve indicazione è chiaro che primo intento di questa nuova perlustrazione meridionale era la visione e la revisione di opere di artisti legati alla storia della pittura veneziana che si conservavano a Napoli. Ancora, tra le carte che riportano questa data annotiamo il *San Girolamo* di Colantonio, l'opera perno di tutta la riflessione che Cavalcaselle fece sulla storia dell'arte meridionale della metà del XV secolo e che troverà un suo spazio nel testo sulla pittura veneziana. Si tratta della carta 52r, ove l'aggiunta dell'anno è posta a corredo di una informazione sul supporto della pittura: «pioppo legno, 1868».<sup>54</sup> Ma, continuando l'esplorazione dell'arte napoletana che fece da sfondo e fu terreno fecondo per la formazione di Antonello da Messina, oltre al Colantonio, dobbiamo fare riferimento anche ad altre opere, come ad esempio il trittico oggi attribuito ad Angiolillo Arcuccio, *Madonna che allatta il Bambino tra san Giovanni Evangelista e sant'Antonio*, un tempo nella chiesa di San Domenico Maggiore.<sup>55</sup> Anche sul foglio che ritrae sommariamente quest'opera è riportata la data 1868. Ancora su questa linea abbiamo il foglio raffigurante la tavola con l'*Adorazione dei Magi* di Marco Cardisco, ove Cavalcaselle apporta una serie di correzioni a matita, siglate in basso dalla medesima data: «1868».<sup>56</sup>

Oltre alle annotazioni temporali *strictu sensu*, un altro indizio che emerge dalle carte che ci aiuta a distinguere temporalmente i diversi appunti è il tipo di *medium* usato. Come evidenzia la Levi, infatti, tra il 1863 e il 1865 avvenne un «mutamento delle abitudini grafiche» che vide il conoscitore privilegiare l'uso della matita in sostituzione della penna, perché meglio si prestava alla resa grafica dei dipinti dei pittori veneti.<sup>57</sup> Non è da escludere, quindi, che l'intero codice 2033, redatto interamente a matita, sia stato compilato durante il soggiorno del 1868 e poi riesaminato nel corso del 1875. Sulla copertina, infatti, si legge: «Napoli, colle aggiunte

---

<sup>53</sup> BMV 2037, c. 108.

<sup>54</sup> Ibidem, c. 52r.

<sup>55</sup> Ibidem, c. 27v.

<sup>56</sup> Ibidem, c. 106r.

<sup>57</sup> Cfr. LEVI 1988, p. 205.

del 1875, agosto e settembre».<sup>58</sup> Al suo interno sono esaminate diverse opere, ma quel che risulta più evidente è l'attenzione data ai dipinti di Tiziano e della sua scuola presenti nell'allora Museo Nazionale, a conferma del maggior interesse in questo periodo nei confronti di una determinata scuola pittorica.

Non solo arte veneta. I fogli 48v e 58r illustrano le riflessioni su Raffaello e la sua scuola.<sup>59</sup> Ancora più interessante è il 66v ove la scoperta delle antichità pompeiane diventa spunto di riflessione sull'arte dell'epoca moderna. Sono qui raffigurati due distinti affreschi con il medesimo soggetto, *Le tre Grazie*, provenienti dall'antica città di Pompei. I due riquadri sono disegnati in tempi diversi, e con un medium diverso, perché diversi sono stati i tempi del loro arrivo al museo - «altro esempio trovato dopo per cui ora ve ne sono due. 1868»<sup>60</sup> è quel che si legge a margine del secondo disegno -, ma ciò che rimane immutato è l'interesse del conoscitore che allarga sempre i suoi orizzonti di studio oltre i secoli di sua specifica attenzione, per scoprire dinamiche e influenze nella storia dell'arte *from the II to the XVI century*.<sup>61</sup>

### 2.2.2 La questione della tutela del patrimonio partenopeo

«Napoli, colle aggiunte del 1875, agosto e settembre».<sup>62</sup> Ancora, come già anticipato, una testimonianza diretta di Cavalcaselle in merito ai suoi spostamenti.

---

<sup>58</sup> BMV 2033, c. Ir.

<sup>59</sup> BMV 2037, c. 48v, Giovan Francesco Penni, *Sacra famiglia con san Giovannino e sant'Elisabetta*, detta la *Madonna del Divino Amore*, e 58r, Raffaello ed Evangelista di Pian di Meleto, *Cristo e la Vergine*, entrambi siglati con la data 1868.

<sup>60</sup> BMV 2037, c. 66v. Il primo affresco, disegnato a penna, è un reperto romano con le *Tre Grazie*, rinvenuto a Pompei (IV, insula occidentalis), oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 9231); il secondo, tracciato a matita e segnato 1868, è un affresco di egual soggetto proveniente a sua volta da Pompei (Casa di P. Dentatus Panthera, IX, 2, 16, tablinio k), oggi nel Gabinetto Segreto dello stesso Museo (inv. 9236).

<sup>61</sup> Altri fogli che riportano la data '1868' ma che raffigurano opere non strettamente legate all'argomento trattato nella *History of Painting in North Italy*, ma che sono allo stesso tempo indice del costante aggiornamento che Cavalcaselle perseguì per tutta la sua vita, sono: BMV 2040, c. 41v (da *Cristo in trono tra santi e donatori*, Real monastero di Santa Chiara, oratorio delle clarisse, Napoli); BMV 2037, c. 53r (da Masolino da Panicale, *Assunzione della Vergine*, Museo di Capodimonte, Napoli).

<sup>62</sup> BMV 2033, c. Ir.

Per l'anno 1875, però, le attestazioni più rilevanti si individuano nei rapporti ministeriali, redatti in qualità di Ispettore alla pittura e alla scultura della divisione di Antichità e Belle Arti dell'allora ministero della Istruzione Pubblica. Si tratta di una serie di cinque rapporti, raccolti in un fascicolo intitolato «Gita a Napoli nell'agosto 1875»,<sup>63</sup> analizzati e citati da Carmela Dora Gapito nel saggio del 1991,<sup>64</sup> e sono da me riletti nel complesso della attività di tutela delle gallerie e degli oggetti d'arte che vide coinvolto il conoscitore nell'ultimo quarto del XIX secolo. Le relazioni ufficiali furono trascritte negli uffici ministeriali, tanto che viene indicata la città di Roma come localizzazione e la data del 2 settembre per la compilazione.

Solo queste, dunque, sono le testimonianze del terzo viaggio del conoscitore in città. Quel che si evince è una conferma - viste le tematiche affrontate e le conoscenze specifiche espresse che fanno capo ad azioni e acute osservazioni di anni precedenti - del perspicace impegno per la conservazione, di quel *fil rouge* dell'intera attività di *connoisseur*, che emerge con forza soprattutto nelle perlustrazioni in ambito meridionale.

### 2.3 Presupposti per un quarto soggiorno (1885)

Si prospetta, nel panorama dei viaggi napoletani fin qui illustrato, un'altra timida ipotesi. Si tratta di un soggiorno effettuato nel 1885, testimoniato sia dalle consuete tracce apposte dallo stesso conoscitore sui fogli manoscritti, sia da un documento, conservato nel fondo della Biblioteca Marciana, attestante il permesso di visita ad un noto monumento napoletano.

Procediamo con ordine. Per quanto riguarda le date sui disegni, disponiamo di sole quattro prove. Una, con data apposta sullo schizzo di un dipinto di scuola fiorentina raffigurante una *Madonna col Bambino*,<sup>65</sup> rintracciabile nel taccuino al foglio

---

<sup>63</sup> ACS 246/114.16, cc. 15r-23v. Appendice IV, n. 3.2..

<sup>64</sup> Cfr. DORA GAPITO 1991, pp. 165-170.

<sup>65</sup> Si tratti di un dipinto conservato presso il Museo di Capodimonte, oggi considerato copia anonima di un analogo dipinto del Perugino.

31r. Le altre, tutte appartenenti al cod. 2033, riguardano opere di autori del Rinascimento, come Cosimo Rosselli e Luca Signorelli.<sup>66</sup> È possibile che queste revisioni si fossero rese necessarie in vista dell'aggiornamento e traduzione in lingua italiana della *New History of Painting*.<sup>67</sup> È sulla scia di questa necessità che si può inserire anche il permesso di ingresso, datato 2 giugno 1885,<sup>68</sup> al complesso di Donnaregina Vecchia.<sup>69</sup> Il ciclo pittorico di questo complesso architettonico non aveva destato nel conoscitore un grande interesse,<sup>70</sup> ma, in qualità di *connoisseur*, non poté fare a meno di visionare nuovamente tali affreschi per una corretta e completa revisione alla *Storia della pittura*. A supporto di questa tesi può inserirsi anche un documento, descrittivo dello stesso complesso e corredato di bibliografia, a firma di Ferdinando Colonna di Stigliano. Conservato tra le carte di Cavalcaselle a Venezia, è indirizzato a Giuseppe Fiorelli a Roma, alla Direzione Generale alle Antichità e Belle Arti.<sup>71</sup> Non sappiamo con certezza in che modo questo documento sia finito tra le carte personali di Cavalcaselle, ma questa 'migrazione' rende evidente, ancora una volta, l'interesse e l'esigenza del conoscitore per un costante aggiornamento, anche su testimonianze pittoriche considerate marginali e non degne di eccessiva attenzione.

Allo stato attuale della ricerca sui percorsi napoletani del conoscitore, non sono rintracciabili altre testimonianze documentarie che possano dare corpo alla teoria di un soggiorno nell'anno 1885, ma quelle qui illustrate sono sufficienti a sostenere tale

---

<sup>66</sup> BMV 2033, cc. 2v, 6r, 26r. La carta 2v raffigura *Sposalizio della Vergine* di Francesco Zaganelli; la carta 6r mostra un disegno tratto da Luca Signorelli, *Adorazione del Bambino*; infine, la 26r, ritrae *Cristo nel sepolcro coi simboli della Passione* di Vincenzo de Rogata.

<sup>67</sup> La versione italiana della *New History of Painting*, - *Storia della pittura in Italia dal II al secolo XVI*, Successori Le Monnier, Firenze 1886-1908 - fu curata dal Cavalcaselle a partire dal 1874 con nuove ricognizioni. Solo i primi due volumi uscirono mentre il conoscitore era ancora in vita, mentre i restanti 9 furono pubblicati postumi. Cfr. LEVI 2009, p. 20 e nota 20.

<sup>68</sup> BMV 378, f. 32 r. Vedi Appendice I, n. 44. Non è stato possibile rintracciare la contro-prova di tale permesso, in quanto l'archivio del Museo Nazionale non ne conserva traccia, e quello Municipale non risulta accessibile.

<sup>69</sup> Il complesso di Donnaregina Vecchia era, a quella data, responsabilità della Commissione Municipale per la conservazione dei monumenti che ivi aveva la sua sede. Cfr. GIUSTI 1993, pp. 110-111.

<sup>70</sup> A tale riguardo cfr. il carteggio con Demetrio Salazaro. Vedi Appendice II, nn. 4-11.

<sup>71</sup> Vedi Appendice I, n. 45.

ipotesi, in attesa che ricerche future possano fare emergere nuove attestazioni a conferma anche di questo viaggio del conoscitore in terra partenopea.

## Capitolo 3

### La preparazione dei viaggi

Nel suo instancabile ricercare, Cavalcaselle era solito svolgere dei preliminari utili ad una più agevole perlustrazione sui diversi territori oggetto di attenzione. La pratica dell'individuazione di opere e di nomi di artisti, e di opere al fine di formulare un atlante delle presenze pittoriche in Italia era funzionale alla elaborazione di elenchi, soggetti ad un continuo incremento, per la raccolta delle notizie più aggiornate. Principale fonte di informazioni era il testo vasariano delle *Vite*, data anche la veste con cui il progetto editoriale era partito, ma anche i *memorandum* e *promemoria*, ossia testi di cultura locale con informazioni fornite da eruditi utili a dare informazioni arricchite con le più recenti scoperte archivistiche. Questa pratica permise al Cavalcaselle di raccogliere una mole tale di dati da lasciare intravedere la necessità di mutare la forma del progetto da un aggiornamento al testo di Vasari a una nuova storia della pittura italiana comprensiva anche di quella meridionale.

La preparazione del viaggio napoletano però costituisce una eccezione alla pratica consolidata su accennata. Il testo di Vasari, come è ben noto, non fornisce illuminanti indicazioni sulla cultura figurativa meridionale, e per la città di Napoli Cavalcaselle non poté usufruire nel suo primo viaggio, per quello che ci è noto dalle fonti, in misura solo marginale dell'aiuto di studiosi locali. Da studi precedenti siamo a conoscenza del nome di un solo ricercatore con cui Cavalcaselle ebbe uno scambio di informazioni: si tratta dello studioso amalfitano Matteo Camera. Per la città di Napoli non abbiamo altrettante prove documentarie, né note dal fondo veneziano né emerse nel corso di questa ricerca.<sup>1</sup> Bisogna purtroppo constatare che lo stato degli archivi storici napoletani non è dei più rosei, e se finora uno spoglio puntuale – ove è consentito l'accesso - non ha permesso di recuperare notizie utili, ciò non toglie che

---

<sup>1</sup> In Sicilia, al contrario, poté avvalersi dell'aiuto del Barone Madralisca, e del pittore Dario Querci che da Roma mise in contatto Cavalcaselle a Messina con il pittore Cristoforo Pirroni e Giovanni Querci. Cfr. LEVI 1988, nota 206 (p. 148), e DE GENNARO 1992, pp. 77-78.

in un futuro possano affiorare valide testimonianze a completamento di questa studio.<sup>2</sup>

Dunque, anche se Cavalcaselle non dava alle attestazioni documentarie e letterarie un peso eccessivo, o meglio non permetteva alle stesse di avere un ruolo determinante o predominante per descrivere le testimonianze artistiche,<sup>3</sup> il conoscitore sentiva comunque il bisogno di trovare conferme a supporto delle sue geniali conclusioni, e non è un caso che – come nota ancora una volta Donata Levi – «molte intuizioni visive che si leggono nei disegni e negli appunti di Cavalcaselle non solo non trovino posto nella redazione finale della *History*, ma siano cassati anche in questi materiali privati: si trattava, più ancora che di una sorta di autocensura o di un intervento di Crowe, come è pregiudizio corrente, di un convinto abdicare a quella che era considerata l'evidenza inoppugnabile dei dati storici».<sup>4</sup> Alla luce di tale considerazione, rilevare le fonti utilizzate per lo studio dell'arte napoletana, e confrontarle con le testimonianze manoscritte, rende più tangibile gli eccezionali risultati raggiunti da Cavalcaselle su un terreno di così impervia esplorazione come il territorio di Napoli e i suoi dintorni.

### 3.1 Guide

In prima istanza, analizziamo il genere più idoneo ad una conoscenza sintetica e capillare delle emergenze monumentali presenti su un determinato territorio: le *guide*. Per Cavalcaselle, l'approccio iniziale è costituito dalla cosiddetta *guida Murray*, ossia uno degli *Handbook* con cui la casa editrice londinese si distinse sul mercato delle guide

---

<sup>2</sup> Gli archivi napoletani, ove non chiusi al pubblico o addirittura mai inventariati, hanno subito gravi danni e perdite durante gli eventi bellici della seconda Guerra Mondiale. A questo terribile stato di cose, si associano le notizie impossibili da reperire in archivi o non tramandati o non ancora emersi dai circuiti privati.

<sup>3</sup> La Levi scrive, infatti, che «Cavalcaselle non attribuiva evidentemente a certi dati una sufficiente attendibilità, cioè essi non erano così forti, così fondati, da far mutare un'attribuzione o da far proporre nuovi confronti e ricostruzioni». Cfr. LEVI 1988, p. 189.

<sup>4</sup> Ibidem.

turistiche nel XIX secolo. L'*Handbook for Travellers in Southern Italy*,<sup>5</sup> a prima vista, si presenta come una guida completa di Napoli e dintorni, e difatti, a scorrere l'indice, si notano numerosi nomi di località, sia delle più immediate vicinanze che di paesi più distanti, e da questi fin nei territori di tutto il mezzogiorno. Indicazioni topografiche, economiche, storiche, oltre che di carattere pratico su come organizzare al meglio la visita, arricchiscono le oltre 400 pagine dell'*Handbook*. Ma le informazioni contenute, di genere divulgativo, più idonee a garantire le minime indicazioni per gli utilizzatori che erano ormai i protagonisti di un 'turismo' non più d'élite e riservato alle sole classi nobili e agiate, ma aperto anche alla nuova classe borghese dalle rinnovate esigenze, dovevano mostrarsi del tutto insufficienti per gli scopi storico-critici delle perlustrazioni cavalcaselliane. Le stesse cartine geografiche a corredo della guida sono tracciate con linee sommarie e poco dettagliate, e non di aiuto pertanto a chi aveva l'abitudine di indagare anche i più minuti e nascosti angoli dei luoghi che visitava. Infatti, nella mole non indifferente di carte manoscritte prodotte durante i soggiorni partenopei gli appunti che richiamano i contenuti di questo testo sono piuttosto scarsi e a volte associati, per uno stesso argomento, ad altre pubblicazioni, in particolar modo la cosiddetta *Guida degli scienziati* di cui si dirà a breve. In cinque sole occorrenze la *guida Murray* viene in soccorso a Cavalcaselle: nel caso di un affresco di *Madonna delle Grazie*, attribuito a Giotto in Santa Chiara;<sup>6</sup> a seguire, la guida Murray è citata a supporto di due schizzi da Andrea Sabatini;<sup>7</sup> poi per il trittico di *Sant'Anna*

---

<sup>5</sup> Non sappiamo quale edizione ha consultato Cavalcaselle, ma tra la prima e la seconda stampa (rispettivamente 1853 e 1855) non corrono molte differenze. Per comodità di studio si fa riferimento alla guida del 1855, seconda edizione. La prima edizione, curata da Mr. Blewitt, è stata modificata e integrata nella seconda dall'editore, soprattutto «of a general and useful character to the traveller». Cfr. *Preface* in MURRAY 1919. Per conoscere la genesi di questa fortuna editoriale cfr. il capitolo *The Origin and History of Murray's Handbooks for Travellers*, in *Ibidem*, pp. 39-49.

<sup>6</sup> BMV 2040, c. 43v. Nel primo volume della *History* (p. 326) Crowe e Cavalcaselle criticano questa pittura come una «miserable example of art in the fourteenth century». In nota ricorda anche che questa pittura è stata citata da Lanzi come opera di Giotto. Cfr. LANZI 1831, vol. 2, p. 3 e MURRAY 1855, p. 91. Questo affresco non è più esistente in quanto distrutto in seguito ai bombardamenti alleati del 1943.

<sup>7</sup> Cfr. 2023, c. 42r-v. Al foglio 42r è raffigurato un polittico di Andrea Sabatini nella chiesa dei SS. Severino e Sossio, mentre al 42v la *Madonna delle Grazie tra i santi Andrea e Marco* di Marco Cardisco ora a Capodimonte cfr. anche Crowe-Cavalcaselle 1871, vol. 2, nota 1 (p. 107). Sia sul manoscritto che nel testo a stampa la chiesa è indicata come Santa Maria delle Grazie a Capo di Monte, ma si tratta invece di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.



*Metterza* proveniente dalla chiesa dell'Incoronata; e infine, unico caso di trattazione di scultura, a proposito del busto di Sigilgaida Rufolo di Ravello.<sup>8</sup>

La scelta di confrontarsi, anche se in maniera sempre più marginale, con la *guida Murray* non era dovuta all'assenza di una letteratura periegetica partenopea. Come già detto,<sup>9</sup> Napoli vantava in tal senso una nobile e consolidata tradizione, e il XIX secolo non fu da meno da questo punto di vista. Anzi, si assisté ad un vertiginoso aumento dell'offerta editoriale di *vademecum* turistici che, oltre ad informare sulle emergenze monumentali del territorio, offrivano anche indicazioni pratiche su come muoversi e dove alloggiare. Come nota Paola Fardella, «nell'Ottocento il nuovo viaggiatore borghese dà luogo alla richiesta di prodotti editoriali che rispondono a caratteristiche precise di stringatezza e completezza di informazioni in agile formato»,<sup>10</sup> anche in lingua straniera. A fianco a questa produzione, fiorisce anche una editoria creata da eruditi e collezionisti dell'*entourage* partenopeo, ora mossi dalla volontà di elogiare la dinastia regnante ora dal desiderio di dare spazio alle proprie ricerche.<sup>11</sup>

In questo clima fa la sua comparsa la guida redatta in occasione del VII Congresso degli scienziati italiani tenutosi nella città partenopea nel 1845, *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze* pubblicata in due volumi, destinata in dono ai convegnisti e voluta dal ministro degli Affari Interni Nicola Santangelo, personaggio di spicco nell'ambiente di corte e proprietario di una nota collezione di antichità e belle arti visitata anche dal conoscitore di Legnago nel 1859.<sup>12</sup> Una descrizione della città di Napoli fatta da colti cittadini, esponenti di primo piano della cultura locale, tra cui anche Stanislao D'Aloe, persona in vista nell'ambiente degli esperti napoletani anche per altri libri d'arte di notevole interesse per la storia della città e conservatore, più tardi, dei monumenti cittadini.<sup>13</sup> Nella guida, che abbandona la descrizione per itinerari e si profila più come una esposizione a tratti encomiastica della città, vede il

---

<sup>8</sup> Cfr. BMV 2032, c. 74r. Vedi Appendice III, scheda 149.

<sup>9</sup> Cfr. Capitolo 1, pp. 21-30.

<sup>10</sup> Cfr. Paola Fardella in LIBRI PER VEDERE 1997, p. 119.

<sup>11</sup> Ibidem, pp. 119-122. Per una visione più ampia e dettagliata sugli autori e le opere del XIX secolo vedi pp. 123-156, e in particolare per la *Guida degli scienziati* pp. 139-140.

<sup>12</sup> Cfr. BMV 2037, c. 19r. Vedi Appendice III, schede 134-138. Per la figura di Nicola Santangelo e della sua collezione d'arte cfr. Fardella 1999, pp. 143-192.

<sup>13</sup> Cfr. BILE 2003 e GIUCCI 1845, pp. 84-85.

D'Aloe curatore delle *Vicende ecclesiastiche e artistiche, di chiese e monasteri, delle catacombe e degli edifici privati con loro musei e biblioteche*.<sup>14</sup> Fu, dunque, la parte redatta dal D'Aloe ad essere presa in esame da Cavalcaselle per la messa a fuoco di nomi e di luoghi da inserire nella sua griglia di viaggio.<sup>15</sup> Ma la guida del 1845 non servì solo a questo scopo, ossia mera raccolta di dati, ma la sua indicazione bibliografica fu annotata in calce a commenti o disegni approntati dal conoscitore, ed alcuni suoi estratti sono riportati tra i fogli sciolti dei codici veneziani. Non sono molte le occorrenze al riguardo – se ne contano poco più di dieci – e per casi molto diversi. Tra questi, ad esempio, c'è il Maestro Simone in Santa Chiara, una delle figure artistiche dedominiciane più controverse e poco attendibili.<sup>16</sup> Altre guide non sono in alcun modo citate, a parte il Celano che fa la sua comparsa in una sola occasione: l'opera di Simone Martini, *Il San Ludovico di Tolosa* che il Celano ricorda provenire dalla chiesa di Santa Chiara ed esserne Simone Cremonese l'autore.<sup>17</sup>

### 3.2 Altre fonti bibliografiche

Nel novero delle fonti utilizzate per le indagini sul territorio partenopeo, se un ruolo di primo piano era stato affidato alle guide per la costruzione di una tavola sinottica finalizzata ad organizzare i sopralluoghi e lo studio diretto delle opere, emergono altre testimonianze bibliografiche nello spoglio delle carte manoscritte a supporto di considerazioni sparse su alcuni dipinti in particolare. Tra queste si notano sia testimonianze di esperti stranieri sia di studiosi locali. *In primis*, il testo di Franz Theodor Kugler, *Handbooks of Painting. The Italian Schools*, nella versione inglese del 1855 curata da Eastlake,<sup>18</sup> che è citato a supporto – come nota ancora la Levi – nella

---

<sup>14</sup> Dopo l'Unità la produzione editoriale sarà indirizzata più alla conoscenza e protezione delle memorie patrie, che rischiavano di sparire per incuria o volontaria distruzione.

<sup>15</sup> Cfr. BMV 2032, cc. 107r-127v.

<sup>16</sup> Cfr. BMV 2032, c. 3r e 2040, c. 43v.

<sup>17</sup> Cfr. BMV 2040, 19 r. Vedi Appendice III, scheda 12.

<sup>18</sup> KUGLER 1855. Il testo del Kugler è citato anche nelle carte della minuta per la *History of Painting in North Italy*, successiva al primo soggiorno napoletano di Cavalcaselle. Cfr. BMV 2026 cc. 157, 185 e 2032, cc. 18r, 27v, 53r, c.86 r-v.

riflessione sul «problema della continuità fra arte tardo antica, arte bizantina ed arte italiana». Infatti, le riflessioni sulla continuità dell'arte napoletana nella successione delle epoche premoderne sono principiate nelle carte manoscritte da tale indicazione: «Dopo aver letto il Kugler facciamo le seguenti osservazioni».<sup>19</sup> E ancora, troviamo citato l'autore tedesco in fogli che riportano disegni tratti da opere considerate espressione del passaggio delle diverse epoche della storia della pittura. Ad esempio si possono citare il *San Bernardino da Siena* di ignoto autore Iberico-catalano,<sup>20</sup> la *Madonna* di Montevergine,<sup>21</sup> e le pitture della chiesa di Sant'Angelo in Formis.<sup>22</sup> Altre pubblicazioni di studiosi forestieri che si rintracciano tra i manoscritti veneziani, sono di Johann David Passavant, di Heinrich Wilhelm Schulz e di Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt. Per i primi due si constata una annotazione più tarda, da ascriversi con molta probabilità al viaggio del 1868. Infatti, nel primo caso, l'opera di Passavant, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, è citata nella minuta della *History of Painting in North Italy* per la descrizione della figura di Andrea Sabatini;<sup>23</sup> per lo Schulz, l'indicazione rimanda indubbiamente all'opera postuma sui monumenti dell'arte medievale nel sud della penisola, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* del 1860, e l'informazione – corredata di volume e numero di pagina – si riferisce ad un documento pubblicato dallo studioso tedesco che attesta la presenza del pittore Pietro Cavallini a Napoli.<sup>24</sup> Infine, per quanto riguarda Seroux d'Agincourt è da supporto, con la sua *Storia dell'arte esposta col mezzo dei monumenti*, soprattutto da un punto di vista grafico.<sup>25</sup> Si tratta delle riproduzioni delle pitture delle catacombe di

---

<sup>19</sup> Cfr. BMV 2032, c. 18r. Cfr. anche LEVI 2003, p. 61 e nota 27 (p. 69).

<sup>20</sup> Cfr. BMV 2032, c. 27v, e LEVI 2003, p. 61.

<sup>21</sup> Cfr. BMV 2032, c. 53r.

<sup>22</sup> Cfr. BMV 2032, c. 86v, e LEVI 2003, pp. 61-62.

<sup>23</sup> PASSAVANT 1860. Cfr. BMV 2026, c. 65v.

<sup>24</sup> L'appunto è messo in margine ad una carta che sul recto e sul verso riporta tracciati a matita schizzi e appunti sugli affreschi di Sant'Angelo in Formis. Per il riferimento bibliografico al documento di Cavallini, cfr. SCHULZ 1860, vol. 4, p. 127.

<sup>25</sup> La citazione bibliografica si rintraccia in BMV 2037, c. 22r e 2032, c. 24r. Cfr. Appendice III, schede 15, 20.

San Gennaro e del trittico di Paolo di Giovanni Fei in cappella Minutolo nel Duomo cittadino.<sup>26</sup>

Nel quadro dei recuperi bibliografici non mancano rimandi a testi apparentemente esterne al contesto napoletano. Un esempio è dato dal volume di Tommaso Torteroli, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona* del 1847, menzionato a descrizione di un dipinto di Tuccio d'Andria conservato in quella stessa città, chiamato in causa per caratteri stilistici affini all'opera di un ignoto autore nel duomo di Amalfi.<sup>27</sup> O, ancora, Gaetano Milanese e le sue *Vite di alcuni artefici fiorentini ... corrette e accresciute* pubblicato nel *Giornale Storico degli archivi toscani* nel 1862,<sup>28</sup> o Moschini e il suo *Memorie della vita di Antonio De Solario detto Lo Zingaro* stampato a Venezia nel 1828.<sup>29</sup> I contributi più particolari e specifici non arrivano solo dal di fuori del territorio cittadino, ma è possibile riscontrarli anche a Napoli e nei suoi dintorni ad opera di cultori locali. Un esempio è il *Discorso istorico intorno alla Cappella Minutolo* di Benedetto Sersale, opera del 1778. Un testo particolare dunque su una delle più note e antiche cappelle del duomo della città di Napoli, nella quale è appunto custodito il trittico di Paolo Giovanni Fei poc'anzi menzionato.

Altre indicazioni bibliografiche più specifiche si riscontrano utilizzate per luoghi meno noti, o meno gettonati, come le emergenze monumentali della città di Capua e di Liveri. Nel primo caso, a sostegno di riflessioni su mosaici di stile bizantino, è citato il manoscritto di Michele Monaco<sup>30</sup> e la guida della Cattedrale di

---

<sup>26</sup> Nelle carte cavalcaselliane è rintracciabile anche una citazione all'opera di Heinrich Wilhelm Schulz edita postuma solo nel 1860. Heinrich Wilhelm Schulz (Dresda, 20 dicembre 1808 -15 agosto 1855) viaggiò lungo la penisola tra il 1832 e il 1842. Cfr. LUCHERINI 2007.

L'annotazione manoscritta è successiva al primo soggiorno di Cavalcaselle, in corso proprio mentre l'opera dello studioso tedesco andava in stampa, ma una sua consultazione di poco successiva conferma la pratica di aggiornamento bibliografico tempestiva e puntale di Cavalcaselle. Cfr. BMV 2032, c. 91v. SCHULZ 1860, vol. 4, p. 127 (il riferimento è a un documento che attesta la presenza di Pietro Cavallini a Napoli, anche se le cc. 91r-v riportano appunti sugli affreschi di Sant'Angelo in Formis).

<sup>27</sup> BMV 2026, c. 62v. Vedi scheda n. , Appendice III, scheda 168 (p. 776).

<sup>28</sup> MILANESI 1862.

<sup>29</sup> MOSCHINI 1828.

<sup>30</sup> Trattasi di un manoscritto conservato in duplice copia, a Capua e a Napoli, di cui non sappiamo come Cavalcaselle sia venuto a conoscenza. Il testo, *Historia del sacro Monistero di Santo Giovanni delle Monache di Capua. Raccolta per don Michele Monaco sacerdote di detto monastero*, non si riferisce al monastero da cui proveniva il mosaico in oggetto, che fu invece spostato dalla chiesa di San Giovanni in Corte

Capua del 1858 di Gabriele Jannelli.<sup>31</sup> Tra i fogli sciolti, alla carta 68r, negli appunti in riferimento alla città di Capua compare anche una indicazione - «vedi Tosti» - per la storia della chiesa di San Giovanni in corte di Capua, sul cui portale era presente in una lunetta un mosaico.<sup>32</sup> È molto probabile che il Tosti citato sia il monaco dell'abbazia di Montecassino, contestualmente anche storico e patriota. Luigi Tosti aveva dato alle stampe tra il 1842 e il 1843 la *Storia della badia di Montecassino* in tre volumi.<sup>33</sup> Anche se mancano riscontri documentari a supporto, è plausibile immaginare che Cavalcaselle abbia conosciuto personalmente il Tosti, forse per i comuni trascorsi risorgimentali o per l'intermediazione di Demetrio Salazaro o Gabriele Jannelli. La conferma all'ipotesi di una conoscenza reale tra i due ci viene dal contenuto di una lettera di Salazaro in cui è intuibile la volontà di quest'ultimo di portare a Cavalcaselle i saluti di diversi personaggi, tra cui anche un certo Tosti.<sup>34</sup>

Per il Santuario di Santa Maria a Parete di Liveri, nel circondario di Nola, che paga ancora oggi il prezzo di una scarsa considerazione nell'ambito degli studi,<sup>35</sup> il Cavalcaselle si avvale della narrazione di Camillo Guerra per i Rendiconti della Società Reale Borbonica. Pubblicato nel 1856, descrive in poche pagine la storia leggendaria del Santuario, e si caratterizza dunque più per essere un supporto storico di base che

---

alla Cattedrale. Per approfondimenti sulla figura e l'opera di Michele Monaco cfr. la relativa scheda nel portale di HistAntArtSI, all'indirizzo <https://goo.gl/4Qk1SV>.

<sup>31</sup> Cavalcaselle appone a fianco al nome di questo testo la data "1860" traendo in inganno il lettore sul fatto che tale riferimento temporale possa riferirsi alla data di pubblicazione del volume citato, quando invece è da considerarsi la data in cui lo storico dell'arte effettuò le sue perlustrazioni in territorio capuano.

<sup>32</sup> In riferimento a questo mosaico, Cavalcaselle cita anche il Ciampini a supporto di ciò che scrive Kugler in merito alle testimonianze musive di questa chiesa: «Nel 1719 tutti i mosaici figurativi sul Presbiterio furono distrutti il Ciampini ne parla, ed Kugler deve aver copiato il Ciampini ma non può aver veduto il mosaico». Cfr. CIAMPINI 1690-1699, vol. 2 (1699), pp. 165-169, e KUGLER 1855, p. 70. Di tutta questa dissertazione non c'è traccia nel testo a stampa, solo un rapido riferimento a questo mosaico e nessuna indicazione su manoscritti o testi a stampa, e si può ipotizzare che sia dovuto al fatto che la chiesa descritta in questi testi non è la stessa vista dal Cavalcaselle. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 68.

<sup>33</sup> TOSTI 1842-1843. Per la figura di Luigi Tosti cfr. MATURI 1937; MONTINI 1954; FUBINI LEUZZI 2013.

<sup>34</sup> Cfr. BMV 2035, Fascicolo II, Epistola n. 113, cc. 1r-2r [Napoli, 18 maggio 1869]. Vedi Appendice II, n. 7.

<sup>35</sup> Poche sono le pubblicazioni sulla storia, sull'architettura e le opere d'arte di questo edificio. Duole anche il dover constatare che di molti dipinti citati anche nelle carte di Cavalcaselle non solo non esistono studi di settore, ma non sono mai state redatte neanche le relative schede OA ad opera della Soprintendenza competente.

un ausilio storico-artistico per le opere lì presenti, che non sono descritte nel testo. Non sappiamo come Cavalcaselle sia venuto a conoscenza di questa pubblicazione, ma le date della stampa e del primo soggiorno napoletano del conoscitore, rispettivamente 1856 e 1859, dimostrano ancora una volta l'instancabile e capillare ricerca che Cavalcaselle operava durante le sue perlustrazioni.

Tra i riferimenti di cultori locali, emerge con particolare evidenza il nome di Luigi Catalani. Architetto ben noto al Cavalcaselle fin dal 1850 per il *Discorso sui monumenti patrii*,<sup>36</sup> è usato a supporto delle riflessioni cavalcaselliane in diverse occasioni. Anche in questo caso, maggiori sono le occorrenze ma sempre indirizzate a dipinti distanti tra loro cronologicamente e geograficamente. Cavalcaselle sembra tenere in grande considerazione le ipotesi che Catalani avanza nei suoi testi. Un esempio su tutti è dato dall'opera di Andrea Sabatini in Santa Restituta a Napoli, con una datazione accreditata al 1599, ma che il Catalani riferisce essere il 1509, il che conferma le impressioni visive del conoscitore per una data più antica per questo dipinto.<sup>37</sup> Un altro esempio, sempre legato alla necessità di far coniugare il dato stilistico con l'iscrizione cronologica, è l'opera di Silvestro Buono nella cattedrale di Sorrento.

Altro studioso che conquista un posto di rilievo tra gli appunti manoscritti è lo storico amalfitano Matteo Camera. I suoi *Annali civili del Regno* sono citati a margine del disegno che ritrae il busto di Sigilgaida Rufolo a Ravello. Ma Matteo Camera assume un ruolo dominante nella minuta per la *History of Painting* in quanto, in quel brogliaccio ad uso di bozza preparatoria per il capitolo sull'arte napoletana del Rinascimento, sono inseriti due fogli autografi dello studioso amalfitano con riferimento a due dipinti conservati nella stessa città della costiera.<sup>38</sup> Restando in tema di minuta, si nota che è qui che fanno la comparsa le citazioni bibliografiche più diverse, e non meraviglia vista la natura di testo preparatorio per la stesura finale da dare alle stampe. Ma quel che è interessante cogliere è la vastità delle conoscenze di Cavalcaselle. Notiamo nomi già comparsi nel diario di viaggio e nei fogli sciolti legati

---

<sup>36</sup> Cfr. LEVI 1988, nota 27 (p. 85), LEVI 2003, p. 59 e nota 6 (p. 65). Il passo del Catalani è trascritto in BMV 2037a, cc. 8v-11r.

<sup>37</sup> Vedi Cfr. Appendice III, scheda 161.

<sup>38</sup> BMV 2026, cc. 51r, 53r. Vedi Appendice II, nn. 2-3.

ai precedenti percorsi, come Kugler, Vasari, D'Aloe,<sup>39</sup> Camera, Rosini,<sup>40</sup> Catalani – quest'ultimo citato per i riferimenti bibliografici su Tutini e Summonte a sua volta rinvenibili nel suo testo sui *Monumenti patrii*.<sup>41</sup> Fa la sua prima comparsa anche l'opera del De Dominici, quasi menzioni forzate in mancanza di altre attestazioni valide.

I riferimenti bibliografici annotati sui fogli manoscritti che possono darci una idea, seppur parziale, delle fonti utilizzate per lo studio dell'arte napoletana, anche qui, come nelle altre realtà geografiche indagate, mostrano non essere le sole testimonianze utilizzate dal Cavalcaselle. Incisioni, foto, inserzioni di testi a stampa compaiono anche tra le carte napoletane, seppur in maniera più rada, se non addirittura in forma unica per tipologia. Appartengono alla rivista *Poliorama Pittoresco*,<sup>42</sup> infatti, numerose pagine inserite tra i fogli sciolti, prese per le riproduzioni degli affreschi della chiesa dell'Incoronata raffiguranti *Il trionfo della Fede e i Sette Sacramenti*, oggi attribuiti a Roberto d'Oderisio. Ben 16 pagine con pochi ma essenziali appunti di mano del conoscitore ad integrare le informazioni che l'immagine a stampa già di per sé forniva.<sup>43</sup> Per quanto riguarda questi affreschi, in altri fogli con appunti e schizzi, è citato a margine “vedi Augelluzzi”, ossia Giuseppe Augelluzzi, *Lettere due all'egregio giovine Camillo Minieri Riccio* del 1846, e nello specifico *Lettera I. La chiesa della Incoronata di Napoli e suoi affreschi*, ove il medico ebolitano contesta l'attribuzione a Giotto di codesti affreschi senza però suggerire il nome di un altro autore.<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> Qui D'Aloe non è citato per la *Guida degli scienziati*, ma per il testo sugli affreschi del chiostro del Platano. Cfr. D'ALOE 1846.

<sup>40</sup> ROSINI 1848-1852.

<sup>41</sup> CATALANI 1842, pp. 12-14.

<sup>42</sup> Il *Poliorama Pittoresco* fu stampato dal 1836 al 1860 ed è arricchito da migliaia di litografie e incisioni in rame, quasi tutte del Mariani, su disegni di diversi autori. Cfr. CASTIGLIONE MORELLI 2008, p. 523.

<sup>43</sup> Le pagine utilizzate sono estratte dalla XVI annata (1855-1856), e sono: 293-294, 303-304, 307-310, 335-336, 351-352, 373-374. Tra queste solo le 293, 304, 308, 328, 336, 352, 373 riportano le immagini. Cfr. BMV 2040, cc. 28r-35v, Appendice III, scheda 13. e POLIORAMA PITTORESCO 1855-1856.

<sup>44</sup> AUGELLUZZI 1846, p. 5-28. Cfr. BMV 2032, c. 36v, e Cfr. Appendice III, scheda 13. Nel suo testo Augelluzzi menziona la crocifissione di D'Oderisio a Eboli che fu poi vista anche dal Cavalcaselle e messa in connessione stilistica con gli affreschi dell'Incoronata, e giunse ad attribuire proprio a questo artista, scolare di Giotto a Napoli, quegli stessi affreschi. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, vol. 1 (1864), pp. 330-333.

Altra particolarità, isolata tra le carte napoletane, è l'incisione che raffigura la pala del *San Ludovico di Tolosa* di Simone Martini, di cui non è stato possibile appurare la provenienza, se non che, per le notevoli dimensioni,<sup>45</sup> si può ipotizzare un'origine da un volume in folio, o una produzione come stampa sciolta.

Ancora, da ultimo, come caso particolare di inserto tra i fogli sciolti, troviamo una riproduzione Brogi di un particolare di un dipinto del museo Nazionale, attribuito all'epoca a Francesco Francia.<sup>46</sup> L'attività dello studio Brogi in merito alla riproduzione fotografica di opere d'arte ebbe grande successo, infatti, «la ricca serie di illustrazioni di opere dei grandi maestri dell'Arte italiana rese grande notorietà allo studio che divenne, in questo specifico settore, una delle ditte fotografiche più rinomate in Europa».<sup>47</sup> Non conosciamo, dunque, né possiamo azzardare vaghe ipotesi su quando e dove Cavalcaselle sia venuto in possesso di questa immagine. Quel che sappiamo è che Giacomo Brogi aprì uno studio a Napoli nel 1878 ed è a questa data circa che si può far risalire la campagna fotografica delle opere del museo.<sup>48</sup>

In aggiunta a quanto finora detto è interessante tener presente anche alcuni testi che si conservano nella biblioteca di Cavalcaselle, e ora nella biblioteca Marciana

---

<sup>45</sup> Il foglio misura 48 x 30 cm, cfr. BMV 2040, f. 19r. Cfr. Appendice III, scheda 12.

<sup>46</sup> Si tratta del dipinto, ora conservato nelle Gallerie di Capodimonte, di Raffaello Piccinelli detto il Brescianino, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, e il particolare ritratto dalla stampa Brogi è la testa del san Giovannino.

<sup>47</sup> Cfr. BERSELLI 1994, p. 4. Cfr. anche ARBIB 1882, TEMPESTI 1994, p. 77: «Possiede una collezione, unica piuttosto che rara, di negative in diversi formati, le quali riproducono con singolare perfezione le pitture, le sculture, i monumenti italiani, nonché i più preziosi cimeli, le pergamene, le scritture più famose dei nostri archivj».

<sup>48</sup> Cfr. BROGI 1903, p. 96 n. 6809: «Francia Francesco, *La Vierge, l'enfant Jesus et le petit St. Jean*». L'immagine in questione è un particolare – la testa di san Giovannino – ed è contrassegnata dal numero 6809a. L'immagine è di grande misura – 21,5 x 25 cm ca. – il che conferma la prassi dello studio Brogi nell'utilizzo del grande formato per le riproduzioni di opere d'arte. cfr. BMV 2037, c. 72v. Cfr. Appendice III, scheda 105.

Lo stabilimento Brogi, attivo già dalla metà del secolo, si interessò di documentare le opere d'arte attraverso la fotografia, e particolare attenzione fu dedicata alle campagne fotografiche del sud. Le immagini riprodotte venivano vendute su richiesta, e per consultare l'elenco delle immagini disponibili e scegliere qualità e grandezza, lo stabilimento aveva a disposizione per la scelta veri e propri cataloghi ove, con l'identificativo della città o dell'autore e un numero ad essi associato, era possibile risalire al negativo da riprodurre. Questi cataloghi erano ad uso esclusivo dell'azienda, e sono dunque difficili da reperire. Il primo catalogo che si conosce è del 1878, ma essendo una pubblicazione rara e per lo più intercettata da privati collezionisti, non è semplice stabilire se e a quale data risalgano altri cataloghi. Nel 1879 Giacomo Brogi aprì una succursale dello stabilimento a Napoli. Cfr. ARBIB 1881, p. 8.



di Venezia. Tra questi, il meno recente è la guida in francese del museo Nazionale di Napoli redatta da Stanislao D'Aloe nel 1842, *Guide pour la Galerie des Tableaux du Musée Borurbon*, nella sua prima parte dedicata alla scuola italiana.<sup>49</sup> Di poco successiva è un altro opuscolo dedicato allo stesso museo, questa volta in lingua inglese, scritta da Demetrio Salazaro e data alle stampe nel 1867. In copertina, forse annotato dallo stesso Cavalcaselle, compare la scritta tracciata a matita e in parte coperta dall'etichetta della Marciana, «68, giugno».<sup>50</sup> Il testo all'interno è riccamente annotato a matita con i numeri corrispondenti dei dipinti visionati e qualche brevissima considerazione stilistica. Un altro intervento di Salazaro è presente nella biblioteca cavalcaselliana, e con ogni probabilità si tratta di un omaggio fatto dallo stesso autore,<sup>51</sup> ossia *Brevi considerazioni sugli affreschi del Monastero di Donna Regina del XIII secolo*, dipinti murali motivo di *querelle* tra i due studiosi, e infatti Cavalcaselle ha corretto in copertina 'XIII' con 'XIV' secolo, per poi lasciar correre le altre eventuali obiezioni lungo il testo che risulta privo di altre correzioni.<sup>52</sup> Un'altra guida, un po' insolita per il periodo trattato, è *Il museo di S. Martino* di Francesco Imperato del 1875, in cui è riscontrabile l'interesse di Cavalcaselle anche per l'arte di secoli che vanno oltre quelli indagati per le sue pubblicazioni. Non si tratta di un testo semplicemente acquisito dal conoscitore, bensì utilizzato in loco perché anche qui compaiono a margine brevi considerazioni sulle opere viste di persona, verosimilmente proprio nel suo soggiorno in città del 1875.<sup>53</sup>

Dunque, in un panorama decisamente non generoso nell'esplicare nomi di amici, corrispondenti, estimatori di Cavalcaselle, è piacevole notare tra i libri della biblioteca personale del conoscitore diverse donazioni. Tra queste assumono

---

<sup>49</sup> D'ALOE 1842.

<sup>50</sup> SALAZARO 1867. Questa iscrizione potrebbe far riferimento alla data in cui Cavalcaselle effettuò il suo secondo viaggio a Napoli. L'informazione coincide con quella che si legge in un altro foglio. Cfr. *infra* nota 84.

<sup>51</sup> Ipotesi che non può essere confermata perché la corrispondenza tra i due autori risulta interrotta alla data del 1871.

<sup>52</sup> SALAZARO 1877. Sull'argomento vedi Appendice II, nn. 4-11.

<sup>53</sup> IMPARATO 1875. In copertina: n. 241, 31 dicembre 1870. Copia numerata, forse donata dall'autore, ma la data apposta risulta anteriore a quella di pubblicazione, probabile errore. D'altronde, tra le motivazioni che portarono il Cavalcaselle in città come ispettore ministeriale a questa data, c'era anche quella della revisione e relazione delle collezioni del Museo di San Martino. Cfr. Capitolo 5.

particolare risalto le pubblicazioni di Antonino Maresca,<sup>54</sup> che in due dei suoi tre donativi, appone in copertina la dedica al suo destinatario: in *Osservazioni sulla vita di Colantonio del Fiore scritta da Bernardo De Dominici*, del 1883 si legge: «All'Egregio Signor G. B. Cavalcaselle, in attestato di profonda stima, l'autore»,<sup>55</sup> mentre in *Michelangelo Naccherino* allo stesso modo è riportato quanto segue: «All'illustrissimo Signor G. B. Cavalcaselle, Omaggio dell'A.». <sup>56</sup>

La biblioteca di Cavalcaselle donata alla Marciana è ricca di testi di diverso genere e lingua, oltre ovviamente a copie delle stesse sue opere date alle stampe con l'amico Crowe. I volumi che riguardano Napoli non sono solo quelli descritti, ma tra essi si è voluto operare una scelta dando più spazio a quelli che riportano – o per argomento, o per annotazioni e dediche – delle particolarità degne di nota. La mole immensa del materiale bibliografico – oltre 15 su Napoli – sta a indicare che, nonostante quasi nessuna di queste pubblicazioni aveva contenuti finalizzati alla elaborazione del lavoro di redazione da portare avanti con Crowe, il Cavalcaselle era sempre attivo, oltre che curioso, nel documentarsi sulle più diverse declinazioni del fare artistico e nel coltivare e intrattenere rapporti con eruditi locali.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Trattasi del Marchese Don Antonino Maresca (Napoli 9 agosto 1852 - 17 dicembre 1935) cfr. *Libro d'oro della nobiltà mediterranea*, consultabile al sito web <https://goo.gl/VMHRz>. I Maresca erano una famiglia di nobili origini proveniente da Sorrento. Cfr. NICOLINI 1938, RICCIO 1997.

<sup>55</sup> MARESCA 1883. In questo testo l'autore cita l'opera di Crowe e Cavalcaselle, elogiandone le argute argomentazioni riguardo la figura del pittore Colantonio del Fiore. Nell'ambiente napoletano risulta praticamente quasi una eccezione.

<sup>56</sup> MARESCA 1890.

<sup>57</sup> La immensa mole di libri della biblioteca del conoscitore – oltre 500 volumi - è stata catalogata in diverse categorie: Le opere di Giovan Battista Cavalcaselle; Storie artistiche e saggi; Restauro, teoria e opere; Arti minori; Legislazione, regolamenti; Musei e gallerie. Cataloghi; Collezioni private. Cataloghi; Esposizioni; Guide; Monumenti e luoghi; Iscrizioni; Monografie. Artisti e opere; Scritti di artisti; Scritti letterari; Centenari. Cfr. <https://goo.gl/8NAnvR>.

Gli altri testi che riguardano Napoli e dintorni sono: *Catalogo del Museo Civico Gaetano Filangieri Principe di Satriano*, volume I, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze diretta da M. De Rubertis, 1888; Esposizione Nazionale di Belle Arti in Napoli, *Catalogo generale dell'arte antica*, Tipografia Editrice già del Fibreno, Napoli 1877; Eugène Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. VII: Les mosaïques de Naples*, Paris, Joseph Boer (Imp. Pollet et Dumoulin), 1883, estratto da “Revue Archéologique”, gennaio-febbraio 1883; Antonino Maresca di Serracapriola, *Le sculture di Michelangelo Naccherino in Napoli*, Trani, V. Vecchi, 1895, estratto da “Napoli nobilissima”, vol. IV, fasc. IV-ss e, dello stesso autore, *Il Duomo di Napoli*, Firenze, Tip. della Pia Casa del Patronato pei Minorenni, 1885, estratto da “Arte e Storia”, 1885. Tra i testi di argomento napoletano è presente anche la guida *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze* del 1845.

### 3.3 Corrispondenti

Il breve vaglio sui titoli della biblioteca cavalcaselliana ci offre lo spunto per introdurre l'esame della corrispondenza del conoscitore. Come già anticipato in premessa, queste sono le sole testimonianze citate e pubblicate in precedenti studi.<sup>58</sup>

Si tratta di un *corpus* composto da 12 lettere ricevute e da una inviata, conservate rispettivamente nel fondo manoscritti della Biblioteca Marciana e della Società Napoletana di Storia Patria. Queste testimonianze abbracciano un arco cronologico che va dal 31 dicembre 1859 al 2 gennaio 1880. Le prime missive sono da ascrivere alla mano di Matteo Camera, mentre quelle in numero maggiore sono di Demetrio Salazaro. A queste si aggiungono documentazioni isolate, come quelle di Andrea Caravita, Salvatore Calvino, Charles Fairfax Murray. A margine di queste lettere, si riportano anche sette attestazioni in cui Cavalcaselle compare come attore non protagonista della comunicazione, ossia una volta il suo nome è fatto come semplice riferimento per una richiesta di informazioni, un'altra per una verifica documentaria. In un altro caso ancora, il carteggio tra Gaetano Zir e Luigi Pastacaldi, viene riportato solo a riprova di un circuito di conoscenze locale con il quale Cavalcaselle entrò in contatto, anche se prove specifiche e dirette non sono a tutt'oggi ancora rintracciabili. Dunque, l'interconnessione che emerge tra le sue testimonianze e le sue pubblicazioni all'interno della cerchia degli studiosi napoletani, aiutano a immaginare che i suoi rapporti con persone del luogo fossero ben più numerosi di quelli a noi oggi noti. A conferma di ciò, si trascrivono al termine dell'appendice documentaria anche due rendiconti anonimi, di due mani distinte, in merito ad emergenze artistiche del territorio di Eboli, e conservate tra i fogli sciolti dei manoscritti cavalcaselliani.

#### 3.3.1 Matteo Camera

---

<sup>58</sup> CIAMPI 1999-2000, pp. 204-234; LEVI 2003, pp. 63-65, 69 (nota 26), 70 (note 41-44, 46), 71 (note 50-51, 53); SPECIALE 2003, p. 299, documento n. 11; MIELE 2009-2010, p. 209.

Come illustrato nel secondo capitolo di questa dissertazione, Cavalcaselle visitò alcune località della costiera proprio gli ultimi giorni del 1859.<sup>59</sup> È dunque ipotesi attendibile che proprio in questa occasione il conoscitore di Legnago abbia avuto modo di incontrare personalmente il ricercatore amalfitano Matteo Camera e ricevere da lui a mano le informazioni richieste. Studioso ed erudito, Camera pubblicò la sua prima opera a soli 29 anni, *Istoria della città e costiera di Amalfi* del 1839, ma suo contributo maggiore alle vicende del meridione sono gli *Annali delle Due Sicilie: dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'Augusto Sovrano Carlo III Borbone*, dati alle stampe in due volumi, rispettivamente nel 1841 e 1860. Un'ampia disamina supportata dai documenti, di cui molti inediti, sulla storia del regno dall'arrivo dei Normanni fino all'avvento della dinastia borbonica. E ancora, tra il 1876 e il 1881, pubblicò i due volumi di *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*. Caratteristica costante di questi scritti è il ricorso continuo alle carte d'archivio. Il Camera si pone, infatti, in quella nuova strada degli studi storici che faceva dello spoglio puntuale dei documenti e di altri fonti, la base su cui formulare le dissertazioni su fatti ed avvenimenti del passato.<sup>60</sup> Uno dei suoi commemoratori dirà di lui che «ebbe il vero concetto, come dovea comporsi l'istoria a' giorni nostri. Nel secolo XVII e XVIII valentissimi uomini sursero in Italia, i quali ebbero il pensiero di ricorrere piuttosto alle fonti ed ai documenti che alle asseveranze d'istorici partigiani, che per lo più, narrazioni fantastiche ed erronee ai posterì tramandarono». <sup>61</sup> Cavalcaselle ebbe in gran stima il Camera e, oltre a usufruire personalmente del suo aiuto, ne elogiò anche l'opera all'interno della *New History*: «Doctor Matteo Camera of Amalfi, whose annals of Naples are one of the most useful works of our time in Italy,

---

<sup>59</sup> Cfr. *supra* Capitolo 2, pp. 47-49.

<sup>60</sup> Matteo Camera (Amalfi, 20 novembre 1807 – Salerno, 2 dicembre 1891), è stato anche politico, Sindaco e consigliere distrettuale, numismatico, ispettore agli scavi e ai monumenti della provincia di Salerno e socio di diverse accademie italiane e straniere. Ha pubblicato numerose opere, e molte altre sono rimaste allo stato manoscritto. Per un approfondimento cfr. NATELLA 1994, CAMERA 1995. In quest'ultimo contributo sono riportati in appendice diversi scritti commemorativi della persona e dello studioso. In particolare si veda Giuseppe del Giudice, *Della vita e delle opere di Matteo Camera*, del 1895 (DEL GIUDICE 1995, pp. 159-174); Enrico Proto, *Matteo Camera storiografo*, del 1908 (PROTO 1995, pp. 175-198); Robert Brentano, *Il Capolavoro di Matteo Camera*, del 1963-1964 (BRENTANO 1995 pp. 195-212)

<sup>61</sup> DEL GIUDICE 1995, p. 160.

extracted the following from a pandect of notices excerpted from the Sicilian archives, in the 17th century, before the originals were burnt». <sup>62</sup>

Un profondo conoscitore di memorie patrie e instancabile ricercatore, Camera fu interrogato dal Cavalcaselle al fine di fugare qualche dubbio sulla storia dell'arte pittorica degli inizi del XIV secolo in territorio napoletano. Non sappiamo se tale richiesta fu fatta a voce, o inviata in forma scritta, ma è certo si sia trattata di una risposta ad un interrogativo, così come si evince dall'*incipit* che si legge nella lettera

Intorno alle premure fattemi per avere qualche notizia precisa e sicura dell'arte pittorica, restaurata dal Cimabue e dal Giotto, nell'Italia meridionale, pel cominciar del secolo XIV posso palesarle dopo aver con lungo e assiduo studio frugato gli archivi pubblici e particolari... <sup>63</sup>

La comunicazione continua con l'elenco di tre notizie rintracciate durante sua la ricerca archivistica. Le prime due, una del 1305 e un'altra del 1310, riguardano il pittore "Montanino d'Arezzo" e illustrano, rispettivamente, l'impegno nella decorazione di due cappelle in Castel dell'Ovo sotto il regno di Carlo II d'Angiò, e di una cappella nel Palazzo di Filippo d'Angiò, oltre che di una commissione per l'abbazia di Montevergine. <sup>64</sup> La terza riguarda Giotto e la sua lite con Giovanni di Pozzuoli del 1333, recuperata da una pandetta in possesso dello stesso studioso amalfitano estratta nel XVII secolo dal volume del registro originale poi andato perduto. La notizia è di estrema importanza per il Cavalcaselle, che può, così, circoscrivere a data certa il soggiorno napoletano del pittore fiorentino.

Le comunicazioni tra Giovan Battista Cavalcaselle e Matteo Camera non si fermano a questa lettera del 31 dicembre 1859. Altre due semplici biglietti, con poche ed essenziali informazioni e prive di formule di saluto di apertura e chiusura, sono

---

<sup>62</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), nota 4 (pp. 322-323). Altre citazioni in: Ibidem, nota 2 (p. 328); CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 3 (p. 105).

<sup>63</sup> Cfr. BMV 2032, cc. 37r-38r [Amalfi, 31 dicembre 1859]. Vedi Appendice II, n. 1.

<sup>64</sup> La notizia fornita dal Camera fu di aiuto al conoscitore, in quanto ad una prima vista identificò la *Maestà di Montevergine* come "pittore al tempo di Giotto", ma poi confermò la connessione della notizia archivistica con la tavola in questione nella versione a stampa. Cfr. Crowe-Cavalcaselle 1864-1866, I (1864), pp. 192-193. Cfr. BMV 2032, cc. 37r-38r [Amalfi, 31 dicembre 1859]. Ibidem. Il documento fu pubblicato dal Camera per intero. Cfr. Camera 1841-1860, II (1860), p. 163.

conservati tra i fogli della minuta per la *History of Painting* e forniscono indicazioni su due dipinti su tavola conservati ad Amalfi. La prima opera di cui si narra è una *Pietà*, oggi attribuita al pittore Protasio Crivelli, proveniente dall'altare della cappella Castriota nel duomo di Amalfi,<sup>65</sup> mentre il secondo foglio sciolto riporta ragguagli su una *Madonna con Bambino e i santi Andrea e Giacomo*, di un anonimo pittore napoletano, sempre nella stessa chiesa.<sup>66</sup> Questi due fogli sono privi di data, ma in uno di essi si legge questa postilla apposta dallo stesso Cavalcaselle: «Notizia avuta dal D[otto]r Matteo Camera di Amalfi l'anno 1859».

### 3.3.2 Demetrio Salazaro

Alle poche testimonianze superstiti dell'eclettico studioso Matteo Camera, si contrappongono le sette lettere indirizzate al conoscitore, dai toni molto più confidenziali e talvolta risoluti, di Demetrio Salazaro, in un arco cronologico che va dal 26 ottobre 1868 al 25 febbraio 1871. Come ha notato Donata Levi, Giovan Battista Cavalcaselle e Demetrio Salazaro erano accomunati da simili vicende biografiche: «entrambi in gioventù aspiranti pittori, patrioti e poi esuli, una volta rientrati in Italia, si erano messi al servizio della pubblica amministrazione».<sup>67</sup>

Nato a Reggio Calabria il 19 ottobre 1822, Demetrio Salazaro si trasferì giovanissimo a Napoli per studiare l'arte della pittura, ma abbandonò presto i suoi interessi per abbracciare la causa dell'Unificazione. Partecipò, infatti, ai moti del 15 maggio 1848 a Napoli, e per questo fu costretto all'esilio, peregrinando per diverse località – Francia, Belgio, Irlanda - fino a giungere nel 1851 a Londra dove entrò in

---

<sup>65</sup> BMV, BMV 2026, c. 51r [s.l., s.d.]. Vedi Appendice II, n. 2. Per quanto riguarda l'opera vedi Appendice III, scheda 156.

<sup>66</sup> BMV 2026, c. 53r [Amalfi, 1859]. Vedi Appendice II, n. 3. Per quanto riguarda l'opera vedi Appendice III, scheda 155.

<sup>67</sup> LEVI 2003, p. 63. Demetrio Salazaro nacque a Reggio Calabria il 22 ottobre 1822 da una nobile famiglia, e morì a Napoli il 18 maggio 1882. Salazaro fu artista nei primi anni della formazione, ardente patriota, politico con diverse mansioni dal 1860 sulla città di Napoli, conservatore di memorie patrie come membro di diverse commissioni conservatrici di monumenti tra cui quelle di Caserta, Napoli e Salerno. A tutto ciò si aggiunge l'instancabile lavoro di ricerca per la storia dell'arte meridionale, i cui frutti possono leggersi in numerose pubblicazioni. Cfr. MANDALARI 1882; MINERVINI 1882; MONTI 1936; GERACI 1971, pp. 47-60; ALOIGI 1995.

contatto con Giuseppe Mazzini, e forse anche con lo stesso Cavalcaselle. Nel 1855 rientrò in Italia e portò con sé tutta l'esperienza delle gallerie e del mercato d'arte che si viveva in Europa. Continuò a essere parte attiva del processo di Unificazione, collaborando con Daniele Manin e Giorgio Pallavicino Trivulzio, quest'ultimo futuro prodittatore a Napoli nel 1860 di cui Salazaro divenne segretario particolare.<sup>68</sup> Fu esattamente da questa data che Salazaro fissò la sua dimora a Napoli, e qui restò fino alla morte avvenuta il 18 maggio 1882. Questi vent'anni li dedicò tutti al recupero delle memorie patrie, sia inteso come riscoperta e scrittura della storia dell'arte meridionale, sia come conservatore delle emergenze monumentali, interessi per i quali profuse enormi sforzi e ottenne attestazioni di stima e riconoscimento. Alessandra Aloigi, autrice di una ricerca sull'artista e studioso calabrese, evidenzia che il «dato da cui partire per ricostruire la personalità e le finalità salazariane è il forte e passionale legame con il territorio di appartenenza».<sup>69</sup> Questo 'territorio' non era solo la terra natia reggina, ma Napoli e il meridione tutto, nell'intento di «contribuire a delineare un quadro più completo e chiaro della situazione delle arti in Italia prima del risorgimento Cimabue-Giotto». Sarà questo uno dei punti che generò più attrito tra Salazaro e Cavalcaselle così come si evince dal contenuto delle missive, ma non è da escludere che la goccia che ha fatto traboccare il vaso nel rapporto tra i due, e al contempo straboccare di insulti la penna di Salazaro nei confronti del conoscitore di Legnago,<sup>70</sup> sia stato il pessimo giudizio dato nel 1875 da quest'ultimo in veste ufficiale di Ispettore alla pittura del ministero all'ordinamento della galleria del Museo

---

<sup>68</sup> Cfr. MANIN-PALLAVICINO 1859, pp. 26, 33, 61, 63, 80, 105. Vedi anche SALAZARO 1866a.

<sup>69</sup> ALOIGI 1995, pp. 210-211.

<sup>70</sup> L'ultima missiva a noi nota è del 1871, ma risalgono al 1877 due lettere, indirizzate a due personaggi diversi, in cui Salazaro apostrofa Cavalcaselle con epiteti decisamente non elogiativi: nella prima, datata 21 maggio e indirizzata a Gaetano Milanesi, Salazaro definisce Cavalcaselle "saccente": «...La nostra presente esposizione dell'arte napoletana à scopo di chiarire molti dubbi, col conforto dei monumenti, e non è giusto che alcuni i quali ànno gettato il discredito sulla esistenza dei nostri antichi artefici restino ora indifferenti e lontani! Parlo del Cavalcaselle che vuol fare il saccente in certi studi che non à e non potrà mai comprendere. Come si può parlare d'una intiera scuola quando non si è visitato il paese?...» (cfr. carteggio Milanesi, lettera di Demetrio Salazaro del 21 maggio 1877 consultabile a partire dall'indirizzo <https://goo.gl/H6Nr63>, Laboratorio Arti Visive – Scuola Normale Superiore di Pisa); nella seconda, lettera del 12 ottobre 1877 indirizzata a Gabriele Jannelli, l'appellativo conquistato dal Cavalcaselle è "buffone": «...Ritenete le mie parole come concetto, di quello ch'io credo bisogna dire al pretenzioso Rezzasco [sic] ed al de latere buffone G. B. Cavalcaselle...» (Cfr. CHILLEMI 2001, p. 40).

Nazionale di Napoli, riordino dovuto proprio all'allora ispettore della pinacoteca Demetrio Salazaro.<sup>71</sup> Il «parlar franco»<sup>72</sup> era una delle caratteristiche più note della personalità del Salazaro, e lo stesso Minervini nella sua commemorazione non mancò di far presente che l'amico spesso «trascendesse i limiti della moderazione...ma chi, come Salazaro, mirava a nobili scopi e ne scorgeva sempre intorbidata la riuscita da vedute che a lui parevano partigiane o utilitarie, non è maraviglia che scoppiasse col fuoco della sua indole ardente».<sup>73</sup>

La Patria e l'Arte – ci racconta Antonio Monti - sono i due termini entro i quali si svolse la vita di Demetrio Salazar. Ma, a ben considerare le travagliate vicende della sua esistenza, si deduce che ai suoi studi prediletti egli si dedicò specialmente dopo aver cooperato, nell'ambito di tutte le sue possibilità, ai moti del Risorgimento. Anzi, dopo il raggiungimento dell'unità. Non è possibile distinguere in lui la figura del patriota da quella dell'artista, essendo due aspetti della stessa personalità che si completano a vicenda.<sup>74</sup>

Dunque, le sue pubblicazioni<sup>75</sup> sono intrise di spirito di riscoperta, e in un certo senso di rivalsa a tratti municipalistica, nei confronti anche della storiografia dei secoli passati – in particolare contro il Vasari – rea di «esclusivismo» toscano-centrico.<sup>76</sup> Una posizione che trasuda anche dal contenuto delle lettere indirizzate a Cavalcaselle perché «la vita artistico-letteraria del Salazaro è tutta consacrata a dimostrare, con documenti, gli errori storici del Vasari, non solo; ma la cultura meridionale, anteriore a Giotto ed a Cimabue, nell'arte del disegno».<sup>77</sup> Dunque, se i motivi di affinità tra

---

<sup>71</sup> Cfr. Capitolo 5.

<sup>72</sup> MANDALARI 1882, p. 629.

<sup>73</sup> MINERVINI 1882, p. 7.

<sup>74</sup> MONTI 1936, p. 607

<sup>75</sup> Un elenco delle sue pubblicazioni è in MANDALARI 1882, pp. 641-643.

<sup>76</sup> Cfr. BMV 2035, Fascicolo II, Epistola n. 110, c. 4v. Vedi Appendice II, n. 4.

<sup>77</sup> MANDALARI 1882, p. 644-645. Aggiunge ancora il Mandalari: «Ma il Salazaro nota opportunamente, che gli errori del Vasari generarono molti altri errori, e, tra gli altri, uno grandissimo; cioè che per essi errori si negò a tutte le opere, anteriori al XIII secolo, qualunque originalità, perché eseguite da Bizantini, o da coloro che appartenevano alla scuola bizantina».



Cavalcaselle e Salazaro erano diversi,<sup>78</sup> altrettanti erano i motivi di divergenza. Tra questi, fondamentale, era «l'intento di rivalutazione locale o regionale» dell'azione del Salazaro che Cavalcaselle «pur attento alle declinazioni delle scuole, non poteva accettare».<sup>79</sup> Un'altra differenza, sostanzialmente di natura metodologica, era l'attenzione per il documento d'archivio: in Cavalcaselle esso era semplice strumento accessorio non vincolante rispetto alla analisi stilistica; in Salazaro, invece, «visione e documentazione dovevano procedere di pari passo».<sup>80</sup>

Anche se differiva nel metodo rispetto al Cavalcaselle, a Salazaro va riconosciuto il merito di essere stato, grazie alla «sua indole ardente», un instancabile ricercatore delle memorie patrie, e questo, oltre ad aver prodotto risultati nell'ambito delle pratiche di tutela del patrimonio culturale meridionale, ha dato vita anche a pubblicazioni storico-artistiche degne di nota. Tra queste citiamo la relazione *Sul riordinamento della Pinacoteca del Museo Nazionale* del 1866, e le opere di taglio specifico e monografico quali *Affreschi di sant'Angelo in Formis* (1868), *Brevi considerazioni sugli affreschi del Monastero di Donna Regina del XIII secolo* (1877), *Pietro Cavallini, pittore, scultore ed architetto romano del XIII secolo* (1882), nonché quelle di carattere più generale come gli *Studi sui Monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, dato alle stampe in due volumi tra il 1871 e il 1875, e il discorso, *Sulla cultura artistica dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, pronunziato in occasione del 3° Congresso nazionale degli artisti italiani in Napoli del 1877.

---

<sup>78</sup> Ricordiamo che erano entrambi pittori, patrioti e poi esuli, oltre che instancabili viaggiatori, convinti che solo una visione diretta e una indagine sul campo delle emergenze monumentali potesse fornire la reale misura dei nessi storico-artistici, oltre che una comune formazione di stampo europeo in linea con l'opera del Kugler. Cfr. ALOIGI 1995, pp. 215-217.

<sup>79</sup> LEVI 2003, p. 64

<sup>80</sup> ALOIGI 1995, p. 216. Al pari del De Dominici, Salazaro raccolse molte lodi per aver fatto quello che nessun altro studioso aveva fatto prima di lui, ma non per questo fu esente da critiche. L'essere un neofita in questi studi, come lui stesso ammetterà a Cavalcaselle - «Io so che tu mi ritieni un neofita in coteste storiche ricerche, e riconosco in buona coscienza di quali dati occorre essere corazzato per intraprendere siffatte opere» (cfr. BMV 2035, Fascicolo II, Epistola n. 112, c. 2r. Vedi Appendice II, n. 6) – e l'essere a tratti 'accecato' da desideri di rivalsa campanilistica, oltre che la fiducia incondizionata per le testimonianze documentali, ha portato il suo lavoro, seppur degno di lode, a perdere quel *quid* che l'avrebbe reso ancor più celebre. Benedetto Croce ha scritto infatti, riguardo ai suoi *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*, che «ebbe il merito di mettere in luce molti monumenti ignoti o poco noti, sebbene li illustrasse con critica insufficiente». Cfr. CROCE 1909-1910, (1910), p. 250.

Passando ora alla corrispondenza tra Cavalcaselle e Salazaro, è doveroso evidenziare che siamo di fronte decisamente al *corpus* più cospicuo del gruppo di interlocutori napoletani, e non c'è dubbio che il carteggio tra i due si dovesse configurare indiscutibilmente più corposo di quello giunto fino a noi.<sup>81</sup> Da studi precedenti, e da questa ricerca, non è stato possibile definire o meglio circoscrivere la nascita del loro legame. È ipotesi plausibile immaginare un primo incontro a Londra fin dal 1851 e il 1855, o a Firenze nel 1857, ma di certo dal 1868 la loro amicizia si configurava già ben salda,<sup>82</sup> così come si evince dai toni confidenziali utilizzati da entrambi. Tutte le lettere del Salazaro, infatti, principiano con «Amico carissimo», e terminano con frasi del tipo «il tuo affezionato amico», o con il superlativo assoluto «affezionatissimo», e persino «tuo devotissimo amico», senza dimenticare le formule amichevoli quali «non tralasciare di amare sempre» e «non tralasciar intanto d'amare ognor di più», e ancora «scrivimi sempre che puoi, che mi darai un piacere vivissimo». <sup>83</sup> In queste frasi di cortesia, si rivelano anche nomi di eruditi che ruotavano intorno alla cerchia di conoscenze di Salazaro, e che, in tutta evidenza, furono anche frequentati dal Cavalcaselle come si deduce da frasi del tipo «Fiorelli e gli amici tutti ti salutano», «ti ricambio i saluti di Fiorelli e di Lignana che ancora non ho visto», «ti ricambio i saluti del Fiorelli. Non ò ancora visto Lignana, Zir e Tosti». <sup>84</sup>

Il contenuto delle lettere si rivela interessante perché pone in tutta evidenza, nonostante non ci siano pervenute le corrispettive missive inviate da Cavalcaselle, la contrapposizione tra «l'equilibrata visione sovraregionale»<sup>85</sup> di quest'ultimo e la

---

<sup>81</sup> Nella lettera del 26 ottobre 1868, Salazaro accenna ad una lettera di Cavalcaselle del 23 settembre, presumibilmente dello stesso anno, a noi non pervenuta: «La tua assenza da Firenze mi ha trattenuto a rispondere alla tua pregiata lettera del 23 settembre». Cfr. BMV 2035, Fascicolo II, Epistola n. 110, cc. 1r-4v [Napoli, 26 ottobre 1868]. Vedi Appendice II, n. 4.

<sup>82</sup> Nella seconda lettera Salazaro fa riferimento ad un sopralluogo fatto insieme al Cavalcaselle nel monastero di Donnaregina. Tale sopralluogo è da ascrivere al mese di giugno 1868 (cfr. BMV 2037, c. 108r - «Napoli, 1868 giugno» -, e *supra* Capitolo 2, p. 52).

<sup>83</sup> BMV 2035, Fascicolo II, Epistole n. 110-116, e SNSP, Ms 01.74. Vedi documenti nn. 4-11, Appendice II.

<sup>84</sup> Cfr. per Giacomo Lignana (Tronzano Vercellese, 19 dicembre 1827 – Roma, il 10 febbraio 1891) DOVETTO 2005; per Giuseppe Fiorelli (Napoli, 8 giugno 1823 – Napoli, 29 gennaio 1896) FIORELLI 1939 e 1999, KANNES 1997; per Luigi Tosti (Napoli, 13 febbraio 1811 – Montecassino, 24 settembre 1897) vedi *supra* nota 31; per Gaetano Zir FARDELLA 1999, pp. 121-127, KAWAMURA 2009; cfr. anche *infra* nota 108.

<sup>85</sup> LEVI 2003, p. 65

rivalutazione locale condotta invece dal Salazaro in ostinata contrapposizione e critica ossessiva alla storia vasariana. Due in particolare saranno gli oggetti del contendere, di natura sia cronologica che stilistica: da un lato gli affreschi di Santa Maria di Olearia a Maiori presso Amalfi, e dall'altro gli affreschi del convento di Donnaregina a Napoli. Nella lettera del 26 ottobre 1868 Salazaro scriveva infatti di non essere d'accordo con il Vasari, ossia che «la parola rappresentata in arte incomincia da Cimabue e Giotto», e allo stesso modo negava categoricamente come valida l'opinione di coloro che volevano l'arte dell'Italia meridionale anteriore al XIII secolo opera esclusiva dei «greci, o sotto l'influenza dell'arte bizantina». Certo è indubbio che l'arte meridionale avesse subito una messa ai margini nell'ambito degli studi di letteratura artistica, così come è innegabile che Salazaro fosse animato da vivo amor di patria, tanto da far affermare al reggino che il considerare l'arte del sud Italia tra il VI e il XIII secolo come realizzata in «ingenua forma» e che «solo i greci producevano le migliori opere» è un pregiudizio che «l'istoria à sì consacrato come uno dei più madornali errori». A sostegno di questo discorso Salazaro porta proprio ad esempio il busto di Sigilgaida Rufolo a Ravello, «eseguito da Nicola di Bartolomeo da Foggia, contemporaneo a Nicola Pisano che il solito esclusivismo del Vasari riconosce come unico restauratore della scultura in Italia!».

I dipinti di Badia, vanto del Salazaro che li aveva scoperti, non ebbero dal Cavalcaselle l'ammirazione sperata. Il conoscitore di Legnago si mostrava favorevole ad una datazione più tarda – circa VI secolo – «pittura tipica delle grotte eremitiche della costa e della pianura campana, viene rigettata con affrettate quanto generiche motivazioni e con un sospetto di disonestà intellettuale».<sup>86</sup> La ragione della reazione di Salazaro può essere sintetizzata da queste parole: «è una opinione anche rispettabile, e ciò non impedisce che queste antiche pitture abbiano quella importanza che io gli ho dato da principio».<sup>87</sup> Fu, però, sul giudizio dato dal Cavalcaselle, o meglio, la sua scarsa attenzione sul valore degli affreschi del convento di Donnaregina, che Salazaro abbandona qualsiasi pratica di diplomazia e i toni cominciano a farsi ben più aspri: «Se tu l'avresti bene studiati ti saresti accorto senza molta pena che vi sono diversi

---

<sup>86</sup> LEVI 2003, pp. 64-65.

<sup>87</sup> BMV 2035, Fascicolo II, Epistola n. 113, cc. 1r-2r [Napoli, 18 maggio 1869]. Vedi Appendice II, n. 7.

periodi dell'arte nostra ... Io credevo che queste pitture meritavano se non la tua ammirazione certo migliore compatimento di quello che mostrasti in mia presenza quando di portai a vedere! Ma come non sei stato mai, pari al Vasari, troppo benevolo per i napoletani, ai prestatò, allora poca attenzione».<sup>88</sup>

Quasi a conclusione dello scambio epistolare tra i due è un'unica lettera, a noi finora nota, scritta da Cavalcaselle al Salazaro.<sup>89</sup> La missiva, conservata presso il fondo dello studioso nella locale Società di Storia Patria, è priva di data, ma dal suo contenuto si può dedurre che il periodo di stesura può inquadrarsi tra il 23 gennaio 1870<sup>90</sup> e il 25 febbraio 1871.<sup>91</sup> La prima data fa riferimento ad una lettera ricevuta dal Cavalcaselle che è conservata nel fondo veneziano insieme alla busta che la conteneva, e su quest'ultima è riportata una nota che parla di una errata apertura della stessa perché pervenuta ad errato indirizzo; la seconda riporta le irate parole di Salazaro in merito alla confusione nella trascrizione del cognome dell'amico, che aveva generato in Cavalcaselle più la preoccupazione di veder disperse altre lettere che una offesa vera e propria così come invece sembra lasciar intendere l'animo iroso del Salazaro. Dunque, quella che a prima vista sembra una brusca e troppo affrettata interruzione di un rapporto di amicizia, può essere letta semplicemente come momento di un processo di disgregazione già in atto e che avrebbe avuto a suo carico altri episodi di attrito intervallati a momenti di condivisione e confronto.<sup>92</sup>

A margine di questo carteggio restano, inoltre, da considerare anche due lettere ricevute da Demetrio Salazaro da due distinti esponenti della cultura locale, nelle quali vengono chiamate in causa alcune indicazioni fornite dal Cavalcaselle nelle sue

---

<sup>88</sup> Vedi documento n. 5, Appendice II. Cavalcaselle, effettivamente, riteneva questi cicli di così poca importanza da non attribuirgli un ruolo fondamentale nella trama dell'evoluzione della pittura a Napoli. La minuta napoletana per la *History of Painting in North Italy*, infatti, così principia: «Le cose vedute ultimamente a Napoli per esempio nell'ex convento di Donna Regina non cambiano punto ciò che noi abbiamo esposto riguardo all'arte che precede l'epoca di cui ora ci occupiamo».

<sup>89</sup> SNSP, Ms 01.74, cc. 362r-363r [s.l., s.d.]. Vedi Appendice II, n. 11.

<sup>90</sup> BMV 2035, Fascicolo II, Epistola n. 114, cc. 1r-v [busta], e cc. 1r [lettera] [Napoli, 23 gennaio 1870]. Vedi Appendice II, n. 8.

<sup>91</sup> BMV 2035, Fascicolo II, Epistola n. 116, 1r-v [Napoli, 25 febbraio 1871]. Vedi Appendice II, n. 10.

<sup>92</sup> Come già detto, un altro episodio che potrebbe aver generato un'acredine tra i due è la valutazione in merito all'ordinamento della pinacoteca nel 1875. Dopo questa data risultano comunque nella biblioteca di Cavalcaselle alcune pubblicazioni a firma del Salazaro, che si può ipotizzare inviate come omaggio dall'autore.

pubblicazioni. Entrambe conservate nel *Fondo Salazaro* della Società Napoletana di Storia Patria, sono indirizzate rispettivamente da Matteo Camera da Amalfi il 13 novembre 1870,<sup>93</sup> e da Giuseppe Augelluzzi da Eboli l'8 ottobre 1872.<sup>94</sup> Nella prima lo studioso di Amalfi risponde ad un interrogativo del Salazaro in merito ad un dipinto su tavola citato da Cavalcaselle nella *New History of Painting*,<sup>95</sup> cioè la *Madonna col Bambino*, detta *Santa Maria de Flumine*, di ignoto pittore campano dell'ultimo quarto del XIII secolo; nella seconda Augelluzzi chiarisce al Salazaro che il Cavalcaselle non riferisce a Gennaro di Cola, bensì a Roberto d'Oderisio, gli affreschi della chiesa dell'Incoronata di Napoli. Senza entrare per ora nel merito circa le considerazioni circa lo stile di queste due opere che verranno trattate più innanzi, quel che preme qui evidenziare è ciò che emerge da queste missive: la stima del Salazaro nei confronti dell'amico Cavalcaselle come studioso dell'arte italiana, e la trama di corrispondenti locali con cui lo stesso conoscitore reggino intratteneva proficui rapporti di corrispondenza per un sano confronto e per i necessari riscontri.

### 3.3.3 Altri interlocutori

Al nutrito gruppo di lettere fin qui esaminate vanno aggiunte anche tre comunicazioni di eruditi e collezionisti non napoletani, che interagirono con Cavalcaselle su argomenti riguardanti la cultura figurativa campana.

Primo in ordine cronologico è Andrea Caravita, prefetto dell'Archivio cassinese e frate benedettino della stessa abazia, e autore del celebre testo su *La badia di Montecassino*, edito in tre volumi tra il 1869 e il 1871. Lavoro ricco di documenti inediti che offre al lettore una disamina dettagliata sulla storia artistica di Montecassino. La missiva, dai toni non cordiali ma formali, segno di una conoscenza tra studiosi degni di stima più che di stretta amicizia, riporta la notizia della spedizione del secondo volume dell'opera da parte dell'autore a Cavalcaselle, invio effettuato su richieste dell'amico comune Demetrio Salazaro. La pubblicazione stuzzicava la

---

<sup>93</sup> SNSP, Ms 1.84, cc. 407r-408v [Amalfi, 13 novembre 1870]. Vedi Appendice II, n. 14.

<sup>94</sup> SNSP, Ms 01.86, cc. 420r-422v [Eboli, 8 ottobre 1872]. Vedi Appendice II, n. 15.

<sup>95</sup> Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), nota 4 (p. 68).

grandissima curiosità di Cavalcaselle, e la stessa fu citata nella *New History* durante la trattazione degli affreschi della basilica di Sant'Angelo in Formis.<sup>96</sup>

A seguire, una lettera dell'amico siciliano Salvatore Calvino che si dedicò alla causa Unitaria, partecipando attivamente alle trame rivoluzionarie fin dal 1848, e subendo, al contempo, anche una dura e lunga prigionia di 17 mesi nei sotterranei di Castel Sant'Elmo a Napoli. Dopo questo periodo, viaggiò per la penisola per dar seguito alle esigenze rivoluzionarie, e fu nel 1857 a Genova. Nello stesso anno si trovava nella città ligure anche Cavalcaselle, e forse proprio in questa occasione i due strinsero rapporti di conoscenza che maturarono in una familiarità decisamente profonda come si evince anche dal tono a tratti spensierato della missiva che coinvolge anche i congiunti e accenna a momenti di vita comune di sapore indiscutibilmente conviviale.<sup>97</sup> Pur scrivendo da Lecce il 20 ottobre 1872, Calvino risponde ad un interrogativo di Cavalcaselle riguardo al mosaico di Lello da Orvieto conservato nella basilica di Santa Restituta nel duomo di Napoli, e in particolare alla scritta che corre sui due registri del fregio inferiore. Punto focale della richiesta era la scarsa comprensione, e le ragioni di ciò, dell'ultima parola riportata sull'iscrizione. Le motivazioni risiedevano in uno di quei tanti atti di cattiva gestione e conservazione del patrimonio monumentale cittadino cui Cavalcaselle dedicava sempre, all'opposto, grande attenzione. Calvino, infatti, comunica che la difficile lettura di «retensis» - è dovuta ad un incauto risarcimento della scritta in seguito al danneggiamento procurato da un asse ivi conficcato per reggere un tamburo a vetro, poi rimosso.

Al 2 gennaio 1880 si colloca, infine, una lettera inviata da Napoli dal pittore inglese Charles Fairfax Murray.<sup>98</sup> Formatosi nello studio di Dante Gabriele Rossetti,

---

<sup>96</sup> La notizia fu aggiunta nell'edizione italiana, riveduta e corretta: «L'opera che il P. Andrea Caravita pubblicò dopo scritte queste pagine nel 1869 a Montecassino sotto il titolo: *I codici e le arti di Montecassino*, sparge di molta luce sull'argomento». Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1886-1908, I (1886), p. 96.

<sup>97</sup> Sono indice di ciò frasi come «comincio dal darti le nostre buone notizie; il nostro viaggio fu felicissimo, e stiamo bene colla nostra birichina, che ricorda spesso il signor Cavalcaselle, l'Angiolina le tortorelle ed il piccione», oppure «Addio caro Giovannin della Cavalla, accogli anche per parte di mia moglie, mille affettuosi saluti e ringraziamenti per le gentilezze che ci hai fatte, partecipa tutto alla tua ottima moglie ed abbiatevi i baci della Lina». BMV 2040, cc. 44r-45v [Lecce, 20 ottobre 1872]. Vedi Appendice II, n. 13. Per la figura di Salvatore Calvino cfr. ODDO 1974.

<sup>98</sup> Charles Fairfax Murray (Londra 30 settembre 1849 – Chiswick 25 gennaio 1919), pittore, bibliofilo e collezionista. Cfr. DE MARINIS-BUCARELLI 1934.

divenne presto uno dei più apprezzati aderenti alla schiera dei preraffaelliti. Dal 1870 cominciò a viaggiare per l'Italia grazie anche all'aiuto di John Ruskin che gli commissionò numerose copie di antichi maestri italiani. La passione e la grande conoscenza dell'arte italiana e delle sue tecniche lo trasformarono in un ambizioso collezionista, e lungo la penisola raccolse «dipinti, sculture, maioliche, vetri, miniature, stampe, disegni, libri, manoscritti, autografi».<sup>99</sup> La corrispondenza con Cavalcaselle fu assidua, ed è compresa in un arco temporale che va dal 1878 al 1880. Fairfax Murray aveva grande stima dell'opinione di Cavalcaselle, la cui conoscenza era forse dovuta all'intermediazione di quella cerchia di amici e interlocutori inglesi che il conoscitore di Legnago aveva intrattenuto durante il suo esilio nelle terre d'oltremarina.

Nella missiva in esame, infatti, si legge una richiesta - «nel mentre se mi poteva scrivere un'introduzione a qualcheduno in autorità» - che nel tono distaccato introdotto dall'uso della terza persona tradisce tutto il rispetto e l'ammirazione per lo storico dell'arte italiano, di cui i 30 anni di differenza d'età e la fama di cui godeva la sua professionalità in Inghilterra ne facevano agli occhi dell'inglese una persona degna di ammirazione e rispetto. In particolare Fairfax Murray chiedeva di poter vedere il *Ritratto del Cardinal Pietro Bembo*,<sup>100</sup> non esposto a causa del suo pessimo stato di conservazione, e ricordava le sue impressioni riportate durante una visita fatta nella pinacoteca napoletana.<sup>101</sup> Il filo comune di questa narrazione si intreccia inevitabilmente con i problemi di esposizione, ordinamento e conservazione che viveva la galleria fin dai primi anni dopo l'Unificazione. Fairfax Murray faceva presente che il *Ritratto di papa Paolo III con i nipoti* è «interessantissimo» ma in una posizione «infelice» in una stanza non ben illuminata; così il *Ritratto di papa Paolo III con il camauro* difficile da studiare «perché troppo alto», nello stesso modo il *Ritratto del cardinale Alessandro Farnese* e il *Ritratto di Pierluigi Farnese*, tutti lavori di Tiziano. La lettera

---

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Di questo quadro è presente una fotografia nel fondo veneziano in duplice copia. Questo dipinto fu richiesto dal Cavalcaselle in prestito mentre era Ispettore a Roma, per trarne copia ad incisione e restaurarlo. Cfr. BMV 2039, c. 79r.

<sup>101</sup> BMV 2035, Fascicolo II, Epistola n. 86, cc. 1r-2v [Napoli 2 gennaio 1880]. Vedi Appendice II, n. 16. Le altre lettere di Fairfax sono spedite da Siena, Firenze e Perugia. Cfr. BMV 2035, Fascicolo II, Epistole nn. 80-85.

prosegue con altre indicazioni storiche-artistiche riferite ad opere situate in altre località.<sup>102</sup>

A riprova della «proficuità di contatti con gli studiosi locali»<sup>103</sup> sono, infine, due fogli sciolti presenti nel gruppo delle carte napoletane, entrambi anonimi e privi di data, ed entrambi con emergenze artistiche ebolitane. Nel primo è descritto una pittura murale che si trovava ad Eboli, ossia un *Giudizio finale* attribuito a Luca de Luca, probabile allievo di Andrea Sabatini da Salerno;<sup>104</sup> nel secondo è segnalato la *Crocifissione* di Roberto d'Oderisio, allora nella chiesa di San Francesco d'Assisi in Eboli.<sup>105</sup>

È doverosa, infine, al termine di questa panoramica sulle conoscenze locali di Cavalcaselle, un accenno ai rapporti intercorsi con Gaetano Zir. Albergatore proprietario del *Vittoria* nei pressi della villa Reale, era un personaggio molto noto in Italia e all'estero per essere anche collezionista e mercante d'arte.<sup>106</sup> Attivo rivoluzionario, entrò in contatto con Cavalcaselle probabilmente non prima del suo primo soggiorno in città tra il 1859 e il 1860. Zir introdusse il conoscitore presso collezionisti privati e mercanti d'arte, tra i quali il Generale Bosco,<sup>107</sup> il Generale

---

<sup>102</sup> CAVALCASELLE 1863, pp. 16-17. A distanza di 5 anni dalla visita ispettorale del Cavalcaselle, i problemi della quadreria dell'allora Museo Nazionale erano ancora ben lontani dal vedere una soluzione.

Sui problemi della pinacoteca Napoletana nella seconda metà del XIX secolo cfr. CAPITO 1991, LEONE DE CASTRIS 1999. Su questo argomento cfr. Capitolo 5.

<sup>103</sup> LEVI 2003, nota 26 (p. 69).

<sup>104</sup> BMV 2032, cc. 78r-v [s.l., s.d.]. Vedi Appendice II, n. 17.

<sup>105</sup> BMV 2032, c. 82r [s.l., s.d.]. Vedi Appendice II, n. 18. La grafia non corrisponde a quella di Giuseppe Augelluzzi, così come si potrebbe immaginare visto che la *Crocifissione* di Eboli fu una sua scoperta, e forse con lui Cavalcaselle entrò in contatto. La scrittura di Augelluzzi si presenta più confusa e meno ordinata di quella che si può leggere in questo foglio.

<sup>106</sup> Partecipò attivamente ai moti rivoluzionari in Napoli e fu anche imprigionato e condannato insieme ad altri noti esponenti della cerchia napoletana. Cfr. REQUISITORIE 1851, pp. 8, 33, 85; VECCHI 1851, p. 535; DARDANO 1852, p. 84; LEOPARDI 1856, pp. 494, 500, 508, 512; SEVERO 1865, pp. 8-10; KAWAMURA 2009. Il 9 settembre 1860 fu nominato dal dittatore Giuseppe Garibaldi Decurione della città di Napoli, insieme ad altri esponenti, cfr. ATTI 1860, p. 19. Per la collezione d'arte cfr. CARELLI 1875; KAWAMURA 2009.

<sup>107</sup> Il Generale Bosco è forse da identificare con l'omonimo cognato di Gaetano Zir. Cfr. SEVERO 1865, pp. 8-10. Nella sua collezione il Cavalcaselle vide una copia della *Vergine delle rovine* di Raffaello. Nelle carte veneziane non c'è traccia né di fotografia né di disegno che riguarda quest'opera. Una riproduzione in cartolina è nel *Fondo Crowe* della National Art Library del Victoria and Albert Museum di Londra, ma purtroppo il volume (collocazione 86.ZZ.54) risulta "assumed lost". La notizia e la riproduzione di quella immagine è in LEVI 1981, figura 22 (p. 84), e nota 72 (p. 86). Cfr. anche



Pucci<sup>108</sup> e il mercante Luigi Pastacaldi,<sup>109</sup> favorendo dunque le perlustrazioni sul territorio anche nelle gallerie private e nei circuiti di compra-vendita delle opere d'arte.

---

CROWE-CAVALCASELLE 1882-1885, vol. 2 (1885), pp. 551-552 e CROWE-CAVALCASELLE 1884-1891, vol. 3 (1891), pp. 386-387.

<sup>108</sup> Cfr. BMV 2032, c. 66r: «Generale Pucci di Castellammare di Stabia, 1860. Mandato da Gaetano Zir». Cfr. Moretti 1973, p. 85; PREVITALI 1985, p. 126, e figura 15 (p. 131). Tale indicazione ci permette di avanzare l'ipotesi che si tratta del Guglielmo Pucci (Napoli, 4 settembre del 1824 – Napoli, 28 gennaio 1907), «Ispettore generale del Corpo del genio navale, cavaliere di gran croce decorato del gran cordone dell'ordine della Corona d'Italia, grande ufficiale dell'ordine dei santi Maurizio e Lazzaro. Primo capo di Corpo del genio navale della Regia Marina. Progettista navale. Senatore del Regno». Cfr. ALBERTINI-PROSPERINI 2015, p. 430.

<sup>109</sup> Cfr. BMV 2037, c. 34r. Sulla figura di Pastacaldi nel panorama napoletano cfr. Milanese 2015, pp. 49, 54, 56, 58-60, 122. A dimostrazione di un rapporto di amicizia tra Gaetano Zir e Luigi Pastacaldi cfr. ASN, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Real Museo Borbonico e Soprintendenza generale degli Scavi, Busta 376.II, fascicolo 21 [Napoli, 20 maggio 1860], trascritta anche in questa tesi, vedi Appendice II, n. 19. Vedi anche Appendice III, schede 144-145.

## Capitolo 4

### I luoghi visitati

La maggior parte dei siti perlustrati e delle opere analizzate dal Cavalcaselle in occasione dei suoi viaggi napoletani furono da lui visti durante il primo soggiorno, compreso tra la fine del 1859 e i primi mesi del 1860, come si evince dall'analisi di tre codici – il taccuino, e due fascicoli di fogli sciolti –<sup>1</sup> non solo per il *medium* utilizzato, ossia la penna al posto della matita che verrà adottata a partire dal 1863-1865 ca.,<sup>2</sup> ma anche perché la trattazione di molte delle opere riprese graficamente e annotate trova riscontro nella sua prima pubblicazione, la *New History of Painting*, che vide la luce tra il 1864 e il 1866, ossia a cavallo tra la prima e la seconda visita partenopea del conoscitore.

#### 4.1 La griglia di viaggio

Si è già detto nei precedenti capitoli della griglia di viaggio utilizzata da Cavalcaselle come strumento preliminare ai suoi sopralluoghi, e si è anche accennato che per la costruzione del canovaccio napoletano, la fonte principale da lui utilizzata risulta essere la guida *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, e in particolare il capitolo sulle emergenze monumentali redatto da Stanislao D'Aloe.<sup>3</sup> Essa, corredata di utili supporti come indicazioni stradali e piantine della città e dei suoi dintorni, raccoglieva notizie a volte scarse, altre inesatte, ma di certo fornì al conoscitore la panoramica più completa e aggiornata dei monumenti esistenti sul territorio. Frequenti, inoltre, sono

---

<sup>1</sup> BMV 2037, 2032, 2040.

<sup>2</sup> Cfr. LEVI 1988, pp. 205-206.

<sup>3</sup> Cfr. NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI 1845. Stanislao d'Aloe ha curato le seguenti sezioni: *Vicende ecclesiastiche ed artistiche* [I, pp. 117-184]; *Chiese e monasteri* [I, pp. 225-416]; *Catacombe* [II, pp. 353-359]; *Edifici de' privati e loro Musei e Biblioteche* [II, pp. 315-352].

i suoi rimandi alla cosiddetta *Guida degli Scienziati*, alla *guida Murray* e all'*Handbook* del Kugler.<sup>4</sup>

A ben vedere però tracce sul materiale da visionare a Napoli e dintorni, si trovano già nei fogli che riportano le notizie estratte dalle *Vite* del Vasari, nella sua edizione ottocentesca stampata da Le Monnier.<sup>5</sup> Presenti nel codice 2034 intitolato *Indici e note topografico-biografiche, commentate, tratte da Vasari (cfr. ed Firenze, le Monnier 1846-1867), e da altre fonti*,<sup>6</sup> tali annotazioni manifestano nel contenuto lo scarso numero sia di opere di scuola napoletana, e sia di lavori eseguiti nel napoletano da artisti forestieri. Una eccezione riguarda le relazioni esistenti tra il meridione e il ruolo svolto da Nicola Pisano. Tra le carte 70r-71r si leggono a tal proposito alcuni riferimenti

Magliore, creato di Nicola scultore ed architetto, n. 5 p. 266, Napoli;  
(non una parola della badia ricchissima nel piano di Tagliacozzo) p. 268;  
Masuccio n. 3, p. 266 Napoli.<sup>7</sup>

Le indicazioni rimandano alle note dei curatori del testo vasariano che nel caso citato correggono quanto riportato dal Vasari il quale indicò, per esempio, l'architetto Magliore autore del progetto della chiesa di San Lorenzo a Napoli, opera ritenuta invece di Masuccio dal Vasari.<sup>8</sup> Ma ancora più interessante per l'attenzione che l'argomento aveva agli occhi di Cavalcaselle, è la considerazione che si legge, con evidenti aggiunte postume, in merito al pulpito di Ravello

Vedi Ravello 1272, pulpito Nicolaus de Bartolomeus de Foggia (vedi anche guida di Murray, p. 232, Ravello),<sup>9</sup> vedi mie annotazioni.<sup>10</sup> Cercare gli Annali

---

<sup>4</sup> Cfr. KUGLER 1855.

<sup>5</sup> VASARI 1846-1857.

<sup>6</sup> BMV 2034. L'intitolazione è opera della curatrice del fondo nella biblioteca Marciana, dott.ssa Susy Marcon.

<sup>7</sup> BMV 2034, cc. 70r-71r.

<sup>8</sup> VASARI 1846-1857, I (1846), note 3 e 5 (p. 266).

<sup>9</sup> MURRAY 1855, p. 232.

<sup>10</sup> Cfr. BMV 2032, cc. 13r-17v.

del Regno di Camera di Amalfi.<sup>11</sup> Se il solo Nicolaus fosse stato scritto, tutti avrebbero detto Pisano?<sup>12</sup>

Fanno seguito, volendo rispettare un ordine cronologico, alcuni rilievi su opere di Giotto a Napoli.<sup>13</sup> Nello specifico, alla pagina 326 del primo volume dell'opera del Vasari, entrano in scena i lavori eseguiti dall'artista toscano su committenza reale in area partenopea. Tra questi molti non erano più esistenti già all'epoca del viaggio di Cavalcaselle, eccezion fatta per gli affreschi nella chiesa dell'Incoronata da sempre attribuiti al maestro. Interessanti sono le indicazioni dei curatori che si leggono in nota, «queste pitture hanno dato materia, in quest'ultimi tempi, a varj scritti di dotte e intelligenti persone, sia per mostrare che esse furono veramente opera di Giotto, sia per negarlo»,<sup>14</sup> e via elencando diversi autorevoli nomi, i redattori ottocenteschi delle *Vite* dichiarano di abbracciare la tesi di Camillo Minieri Riccio,<sup>15</sup> il quale «mostrando, con ragioni storiche e critiche, che Giotto non poté esser l'autore degli affreschi co' sette Sacramenti che oggi si vedono nell'Incoronata, né di nessun'altra pittura che un tempo possa essere esistita in quel luogo che nega ragionevolmente la paternità a Giotto degli affreschi della chiesa in questione».<sup>16</sup> È interessante, oltretutto, notare che è citata tra queste note la guida *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*,<sup>17</sup> e che è forse grazie ad esse che Cavalcaselle venne a conoscenza del testo.<sup>18</sup>

Composta di 33 fogli sciolti,<sup>19</sup> la griglia napoletana può essere suddivisa in tre distinte unità. Una parte è dedicata ai mosaici del battistero e agli affreschi delle catacombe, ossia alle testimonianze artistiche più antiche tra quelle analizzate, e si

---

<sup>11</sup> CAMERA 1841-1860, vol. I (1841), pp. 252-253. Camera riporta la data dell'iscrizione come «1860», ma si tratta invece del 1272. Cfr. scheda del *Pergamo Rufolo* nella Cattedrale di Ravello a cura di Elisabetta Scirocco su HistAntArtSi (<https://goo.gl/VHEiAe>).

<sup>12</sup> BMV 2034, c. 71r. Vedi Appendice III, *Griglia di viaggio*.

<sup>13</sup> BMV 2034, cc. 238r e 242v. cfr. anche VASARI 1846-1857, I (1846), p. 326.

<sup>14</sup> VASARI 1846-1857, vol. I (1846), nota 2 (p. 326).

<sup>15</sup> MINIERI RICCIO 1845

<sup>16</sup> VASARI 1846-1857, I (1846), nota 2 (p. 326).

<sup>17</sup> Ibidem, nota 6 (p. 325).

<sup>18</sup> Altre indicazioni su Napoli si rintracciano, sempre nel codice 2034, nelle cc. 3v (Tiziano), 96v (Simone Martini), 100r (Simone e Lippo Memmi), 126r (Raffaellino del Garbo e Giovanni Bellini), 206r e 209r (Pinturicchio).

<sup>19</sup> BMV, 2032, ff. 107r-125v.

presenta come una sorta di indice sintetico con scarse annotazioni.<sup>20</sup> Un secondo gruppo consistente in una enumerazione sintetica e schematica di opere da attribuire a ‘pittori napoletani’, così come si legge dal f. 107r, con assenza quasi totale di appunti.<sup>21</sup> Terzo ed ultimo *corpus* di fogli titola ‘Chiese di Napoli dalla Guida dei Scienziati ed altre’ ed è composto di 12 carte ricche di annotazioni, integrazioni, e ripensamenti. È facile dedurre che la stesura di quest’ultima parte sia avvenuta in tempi diversi: la composizione dell’elenco, abbozzata probabilmente prima dell’arrivo a Napoli, e in successivi forse più tempi, in cui il conoscitore annota riflessioni sulle opere viste, con continui rimandi e riferimenti anche ad altre testimonianze artistiche sul territorio cittadino. L’aspetto di queste carte è spesso confuso e ricco di cancellature e riscritture, tipico di appunti riveduti e corretti più volte.

La ‘griglia di viaggio’ per sua struttura, diviene la chiave di lettura dei disegni dei manoscritti cavalcaselliani. In essa si inizia dagli albori della storia della pittura medievale partenopea, attraverso l’analisi dei dipinti murali delle catacombe di San Gennaro e dei mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte e di altri manufatti dei dintorni, quali gli affreschi di Sant’Angelo in Formis e la tavola della “Madonna di Montevergine”. Cavalcaselle individua per i dipinti delle Catacombe tre distinte epoche, rispettivamente IV, V, e IX/X secolo, e soprattutto le più antiche, in linea con pitture pompeiane specie nell’utilizzo del colore, ossia «mostrano un colore acceso, che si avvicina alle cose Greche, Pompei[ane], Romane», un parallelo che sembra un po’ forzato, ma che gli serviva per delineare una linea continua nell’evoluzione locale del fare pittura che mirava anche a mettere in evidenza come ci sia «niente del Bizantino per caratteri». <sup>22</sup> Segue una annotazione interessante, un riferimento al codice miniato di Virgilio della biblioteca Vaticana,<sup>23</sup> forse noto per il tramite di Séroux d’Agincourt che ne fa cenno nella *Storia dell’arte dimostrata coi monumenti*.<sup>24</sup> In

---

<sup>20</sup> Ibidem, cc.100v-103r.

<sup>21</sup> Fa eccezione il c. 119v che presenta una brevissima riflessione sul dipinto dell’*Adorazione dei Magi* di Marco Cardisco, ma all’epoca attribuita a John Van Eyck, corredata dalla data del 16 gennaio, giorno della partenza di Cavalcaselle per la Sicilia.

<sup>22</sup> BMV 2032, c. 101r

<sup>23</sup> Il riferimento è all’opera di Publius Virgilius Marone (70-19 a. C.) nota con il n. 3225 e conservata presso la Biblioteca Vaticana. Il manoscritto è digitalizzato e consultabile sul sito web della biblioteca. Cfr. Vat.lat.3225: <https://goo.gl/XxNXiZ>.

<sup>24</sup> SÉROUX D’AGINCOURT 1824, VI, p. 199.

particolare le figure dei ss. *Pietro e Paolo* dell'ambiente A50 del livello superiore<sup>25</sup> sono definiti «i più antichi e i migliori del 4° secolo» e ad essi «si avvicina il Virgilio n. 3225 Vaticano del 4, 5 secolo».<sup>26</sup> A seguire, i mosaici del battistero napoletano del VII secolo che si raffrontano con quelli di Santi Cosma e Damiano a Roma, dunque ancora una volta una connessione geografica di due distinte e distanti realtà, praticata sulla base dello stile.

Il restante gruppo di carte, quello che abbiamo definito seconda e terza parte, una indicizzata in base all'autore e l'altra in base al luogo, si mostra, al pari della prima parte, un memorandum schematico con molte note aggiunte probabilmente postume. A conforto di tale ipotesi, non solo c'è una ragione di natura pratica in merito all'utilizzo dello spazio fornito dal foglio, ossia ogni voce è stata annotata lasciando volutamente uno spazio vuoto per l'aggiunta di notizie, confermata anche dal fatto che lo schema preparato sembra servire altresì da promemoria per l'analisi dei disegni. A tal proposito, in queste pagine sono numerose le annotazioni che riportano la chiosa «veduto», che sigla appunto molte voci stese dopo un'analisi sul posto, e in altri casi è aggiunta anche la data «1868».<sup>27</sup> Ciò che si è appena riscontrato non stupisce se si guardano i nomi degli artisti coinvolti. In prevalenza, infatti, siamo di fronte a quegli autori e a quelle opere per i quali Cavalcaselle fu più angustiato rispetto ad altri, ossia quegli artisti che ruotavano intorno alla figura di Colantonio, e in generale a tutto il Rinascimento di scuola napoletana. Frasi come «se il nome e cognome di Colantonio del Fiore si fonda sul quadro di S. Antonio di Borgo è un errore»,<sup>28</sup> «Colantonio? No, Toscano. Il quadro a S. Antonio Abate creduto di Colantonio ed è di Nicolaus Tomasi de flore 1371 non è di Colantonio ma fiorentino del modo di Orcagna»,<sup>29</sup> «se Stefanone s'intendesse Tommaso degli Stefani del Duomo – altro errore»,<sup>30</sup> denotano i punti cardine su cui ruota la riflessione del conoscitore su questo periodo dell'arte napoletana, e mostra tra le righe l'impellente necessità di porre ordine nel caos. In

---

<sup>25</sup> Affreschi raffiguranti i santi Pietro e Paolo, Napoli, catacomba di S. Gennaro. Planimetria del livello superiore, Ambiente A50, arcosolio K.

<sup>26</sup> BMV 2032, c. 103r.

<sup>27</sup> Ibidem, c. 114r, 121r, 126v. Per le altre occorrenze in merito alla parola «veduto» cfr. cc. 125v-126v.

<sup>28</sup> Ibidem, c. 112r.

<sup>29</sup> Ibidem, c. 120v.

<sup>30</sup> Ibidem, c. 111r.

base all'epoca trattata si rintracciano soprattutto i nomi degli artisti che saranno presi in considerazione nel capitolo della *History of Painting in North Italy*, riesaminati nel 1868 e descritti nella minuta al codice 2026: Simone Napoletano, Simone da Siena, Francesco di Simone, Stefanone, Colantonio del Fiore, Gennaro di Cola, Agnolo Franco, Zingaro, Donzelli, Silvestro Buono, Tommaso degli Stefani alcuni di dedominiciana memoria, nonché altri a cui erano assegnati lavori stilisticamente molto diversi tra loro.

## 4.2 Chiese e monasteri

Nella presentazione dei disegni e degli appunti delle carte 'napoletane' di Cavalcaselle, si è seguita *in primis* una distinzione tra emergenze artistiche di Napoli e quelle dei suoi dintorni. Per quanto riguarda Napoli si è poi provveduto a raggruppare le opere sulla base della loro ubicazione. Si è esplicitato, dunque, delle pitture viste in chiese e monasteri, in collezioni reali, e in collezioni private. A loro volta, queste sezioni sono state oggetto di sottodivisione cronologica.

Per quanto riguarda i dintorni di Napoli sono state distinte le opere viste nelle località costiere da quelle presenti nell'entroterra campano. Resta inteso che questa ripartizione non mira a far perdere, o a mettere in secondo piano, le connessioni logico-stilistiche, geografiche e cronologiche tra le opere e gli artisti analizzati, ma anzi punta esattamente ad esaltare ancora di più tali aspetti, che, come già descritto nei capitoli precedenti, mostrano enfaticamente gli sforzi e le mirabili doti del *connosseur* nel recupero della storia dell'arte nel meridione e nella capacità di connessione di aspetti e territori spesso distanti tra loro.

#### 4.2.1 Le pitture delle catacombe di San Gennaro e i mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte

La *Guida degli scienziati* fu sicuramente per il Cavalcaselle un testo di base per la conoscenza delle catacombe napoletane di San Gennaro;<sup>31</sup> da essa ne ricava, infatti, un breve resoconto senza però entrare nel merito della datazione delle diverse pitture.

Nel suo impegno di ricomposizione, il conoscitore prese come riferimento gli esempi della cultura artistica romana, fornendo così ipotesi per una cronologia delle pitture partenopee. Da queste, esaminate già durante il primo soggiorno, tra la fine del 1859 e i primi mesi del 1860, trasse, oltre agli appunti che furono poi utilizzati nel primo volume della *New History of Painting in Italy*, anche alcuni disegni.<sup>32</sup> Dalla ‘griglia di viaggio’ e dalle note manoscritte, si evince che il conoscitore schematizzò le diverse epoche degli affreschi attraverso l'utilizzo di tre simboli - \*, Θ, x - per inquadrare tre diversi ambiti cronologico-stilistici.<sup>33</sup> Nel primo periodo inserì i dipinti con il *san Paolo* e il *san Pietro*, e *Bitulia*,<sup>34</sup> ritenuti i «più antichi e i migliori» e datati al IV secolo,<sup>35</sup> assieme a quelli raffiguranti *san Gennaro*, *Cominia* e *Nicatolia*, considerati pressoché coevi.<sup>36</sup> Al secondo ambito cronologico collocò gli affreschi con i *martiri Desiderio e Acuzio*,<sup>37</sup> riferiti al IX-X secolo e messi in relazione con raffigurazioni di simile genere in un pilastro del coro della chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Roma. In un terzo e più tardo nucleo incluse l'immagine di *Cristo* e di un *angelo*,<sup>38</sup> giudicate pitture che «più si avvicinano nei vizi che sono caduti anche i Bizantini del 1100-1200».<sup>39</sup>

Al primo nucleo di affreschi furono associati, inoltre, i mosaici del battistero napoletano di San Giovanni in Fonte, con *Chrismon*, *Traditio legis*, *La samaritana e le nozze di Cana*, *La pesca miracolosa*, *Le pie donne al sepolcro*.<sup>40</sup> Questi lavori, avvicinati ai

---

<sup>31</sup> Vedi Appendice III, scheda n. 1.

<sup>32</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), pp. 7-8, 44, 58.

<sup>33</sup> Cfr. LEVI 2003, nota 28 (p. 69).

<sup>34</sup> BMV 2032, c. 30v. Vedi Appendice III, scheda n. 1.

<sup>35</sup> Ibidem, c. 103r.

<sup>36</sup> Ibidem, c. 30r. Vedi Appendice III, scheda n. 1.

<sup>37</sup> Ibidem, cc. 24r-v.

<sup>38</sup> Ibidem, c. 24v.

<sup>39</sup> Ibidem, c. 30v.

<sup>40</sup> Ibidem cc. 104v-105r, 106v. Vedi Appendice III, scheda n. 2.



mosaici romani dei Santi Cosma e Damiano e di Santa Costanza, furono considerati dal Cavalcaselle eseguiti tra il IV e V secolo, in accordo con il Catalani,<sup>41</sup> tant'è che nella *New History*,<sup>42</sup> sottolinea: «*Vedi p. 47 nota I Vol. II Luigi Catalani: Si crede Costantino il fondatore "Vi si vedono delle figure così ben composte che sembrano di non di spregevole epoca Romana". Io convengo con lui per il merito artistico dei mosaici*». Anche se risulta errata l'indicazione del volume – si tratta in realtà del vol. I – è evidente che i libri dell'architetto erano un indiscutibile punto di riferimento per il Cavalcaselle, per evidenti affinità di pensiero e acutezza di lettura. Tali riflessioni e riferimenti confluirono poi nella più articolata valutazione della produzione musiva sul territorio italiano, e delle evidenti connessioni stilistiche esistenti tra Napoli e Roma

The Baptistery of Naples, also the time of Constantino - an irregular octagonal building surmounted by a cupola - contains mosaics whose style may be traced amidst the repairs of restorers both in mosaic and in painting. Amongst the prophets on the broad sides of the octagon some of whom hold Crowns and others offerings, varied attitudes, suitable action and classic draperies remind the spectator of the fine figures of previous ages. Scenes from the life of the Saviour, such at least as might serve to impress the multitude with the idea of His supernatural power and benevolence, also adorned the cupola but are so altered by restoring as to be worthless to the critic.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> BMV, 2032, f. 106v: «Io convengo con lui per il merito artistico dei mosaici». Si riferisce a ciò che Catalani afferma in merito allo stile delle figure: «Vi si vedono delle figure così ben composte che sembrano di non dispregevole epoca Romana». Così, infatti, si esprime il Catalani: «Nella cronaca di S. Maria del Principio riportata da Giovanni Villani leggiamo la erezione di questo Santuario di S. Giovanni della Fonte, per opera del magno Costantino presso la Basilica della Stefania, ed altri scrittori più recenti asserirono lo stesso. Monsignor Assemani oppugna ciò, attribuendone la erezione al Vescovo Vincenzo dall'anno 556 al 570, come pure avea già detto il Cronografo Giovanni Diacono di questo Vescovo discorrendo, della quale opinione ne resta per anco convinto il Mazzocchi. Fra questa disparità di opinioni io mi attengo alla prima chiamandone autore il magno Costantino per la fortissima ragione che lo stile di quei mosaici è precisamente di quella epoca in cui le arti non erano giunte a quell'immenso decadimento come nei secoli seguenti. Vi si vedono delle figure così ben composte che sembrano di non dispregevole epoca Romana». Cfr. CATALANI 1845-1853, vol. I (1845), nota 1 (p. 47).

<sup>42</sup> Sono riprese da quello del Catalani, come da Cavalcaselle stesso annotato sul foglio 106v del codice 2032.

<sup>43</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 12, e note 2-4. Nella nota 2 Cavalcaselle riporta come riferimento bibliografico proprio l'opera del Catalani: «An old inscription in this Baptistery which is now called S. Giovanni in Fonte supports the tradition that Constantine erected the building

Messe da parte le fonti più antiche e la *Guida degli scienziati* per lasciare spazio a testimonianze più recenti, Cavalcaselle non risparmiava dunque una selezione ferrea anche in merito ad ogni singolo contributo, proprio come per i mosaici fin qui esaminati. Ma questo caso, ossia l'analisi dei mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte, è una di quelle occasioni in cui Cavalcaselle opera una censura sulle sue stesse considerazioni, pratica non inconsueta a lui che a volte si trovava a sostenere nei suoi appunti pensieri talmente innovativi rispetto alla più consolidata tradizione da indurlo a credere di essere in errore e quindi a non far migrare tali osservazioni nei testi a stampa e lasciarli dunque solo nelle note manoscritte. Una prima conferma a questa ipotesi cronologica arriva da Giuseppe Abatino che così scriveva su *Napoli Nobilissima* al termine del restauro che

Tali mosaici, i quali furono creduti finoggi lavoro della fine del VI secolo, appaiono ora con tali segni di classicismo da doverli ritenere di epoca assai più antica, fine del IV, principio del V secolo, quando cioè l'arte cristiana non aveva ancora subito l'influenza della scuola bizantina. Ciò io ritengo per la perfezione del disegno, per l'accuratezza della esecuzione, per la modellatura delle figure e delle pieghe degli abiti, fatta col sentimento della forma, per le proporzioni reali delle figure, pel modo come sono manierati i fondi prospettivi ed i bordini, assai simili a quelli che veggonsi nei mosaici di Santa Maria Maggiore.<sup>44</sup>

In conclusione, c'è da rilevare che se le attribuzioni cronologiche avevano fino ad allora spaziato tra il fantomatico Tauro costantiniano di dedominiciana memoria, dunque prima metà del IV secolo, e ignoti autori attivi tra il V ora e il VI secolo - secondo Schulz, Bertaux ed altri - Giovan Battista Cavalcaselle, nel 1859, prendeva da queste le distanze, tant'è che nei suoi appunti scrisse: «Tra il 4-5 secolo ma non più

---

in 303. This fact is confirmed by the chronicles of S. Maria del Principio in Villani (Gio.) but contradicted by Assemani, a modern who pretends that the erection took place under the auspices of Bishop Vincenzo between 556 and 570. The evidence of the mosaics is less favorable to the theory of Assemani than to the tradition which assigns them to an earlier time. See Luigi Catalani, *le chiese di Napoli*. 8°. Naples 1845. Vol. I. p. p. 46. 47».

<sup>44</sup> ABATINO 1900.

tardi»; lasciando così ancora una volta, nelle sue note private, finora inedite, un segno inequivocabile della sua autonomia ed acutezza di giudizio.<sup>45</sup>

#### 4.2.2 Giotto e i suoi contemporanei a Napoli

If Neapolitan historians can be credited, art was at a high standard in South Italy in the rise of the fourteenth century. Of Montano d'Arezzo they say nothing; but Dominici somewhat pompously dwells on the accomplishments of Pippo Tesauero, Thomaso degli Angeli, Simone Napoletano, Francesco di Simone, and others, of whom not only no positive records exist, but of whom no paintings can be found.<sup>46</sup>

Questo è quanto si legge al secondo capoverso del capitolo dedicato a *Giotto and his contemporaries at Naples* nel primo volume della *New History of Painting in Italy* pubblicato nel 1864 da Crowe e Cavalcaselle. Si tratta di un'intera sezione indirizzata alla presenza dell'artista toscano a Napoli, al suo seguito in città e agli artisti autoctoni che contestualmente operavano nelle diverse realtà locali e che, per alcuni scrittori, costituivano l'autonomia e la magnificenza della scuola pittorica partenopea. «Il lungo soggiorno di Giotto nella capitale angioina (1328-1333) costituiva – scrive lo studioso Stefano D'Ovidio – il dato storiografico di maggior rilievo su cui le fonti napoletane potessero contare nel ricostruire le vicende della pittura nella Napoli del Trecento».<sup>47</sup> Emerge, dunque, fin da subito il bisogno, da parte degli autori, di mettere in chiaro le inesattezze tramandate dalle fonti, in particolare dal De Dominici, e l'esigenza di ricomporre la trama storico-artistica napoletana del XIV secolo. Cavalcaselle

---

<sup>45</sup> Secondo Donata Levi le note manoscritte rivelano ripensamenti, ma anche censure, ossia riflessioni illuminanti che però lo stesso Cavalcaselle decise di cassare nei materiali a stampa. Secondo la studiosa ciò è dovuto al cedere, in alcuni casi, di fronte all'inoppugnabilità dei dati storici rispetto ai dati stilistici. Se questo è vero, lo è indubbiamente e in maggior misura per la realtà napoletana, dove concorre però anche un altro fattore a destabilizzare le certezze del dato visivo: l'inaffidabilità, o la totale mancanza, di fonti precedenti, sia letterarie che archivistiche, che non fornivano delle indicazioni seppur di massima entro cui tracciare il nuovo percorso della storia dell'arte. Cfr. LEVI 1988, p. 189.

<sup>46</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 318.

<sup>47</sup> Cfr. VITA DI MAESTRO SIMONE 2003, p. 171.

nell'operare sul territorio diede seguito a questa esigenza nel modo magistrale che si confà ad un conoscitore del suo calibro, le cui doti di penetrante analisi stilistica, già ampiamente messe in evidenza nell'ambito degli studi moderni, hanno permesso di inquadrare «gli avvenimenti pittorici locali nel contesto generale della storia della pittura, usufruendo di tutti i sussidi possibili, a partire da quelli documentari. Era la prima volta in assoluto che ciò si verificava e, unitamente all'aver riportato il discorso nei termini specifici della disciplina storico-artistica, ne derivarono alcune illuminazioni definitive». <sup>48</sup>

Seguendo il filo cronologico, la prima opera che viene incontro nel descrivere la cultura figurativa partenopea al volger del XIV secolo è l'affresco con la *Madonna con Bambino*, del convento di San Lorenzo Maggiore a Napoli. Le note manoscritte associate al disegno di questa pittura sono molto generose in richiami stilistici, ma ben poco in ipotesi attributive. <sup>49</sup> Nel testo a stampa è stata indicata come «the oldest painting in Naples which has really the character of the close of the thirteenth century» <sup>50</sup> ed è stata inserita con qualche tentennamento nel catalogo di Montano d'Arezzo, pittore che «had more talent probably», a tal punto che si distinse come artista favorito di Filippo di Taranto. Partendo da questo assunto, oltre a citare quel che le fonti avevano tramandato come opera dell'aretino ma che gli eventi storici avevano condannato all'oblio, <sup>51</sup> veniva presa in considerazione precipuamente la *Maestà* dell'abbazia di Montevergine, che Cavalcaselle conferma poter essere stata eseguita intorno al 1310 – in linea con i documenti, allora portati alla luce – <sup>52</sup> in quanto il suo stile ben si coordinava con gli esempi pittorici del principio del XIV secolo. Fa eco a questa tavola, situata all'epoca nel «Seminario Urbano, ossia del Vescovado nella camerata dei giovanetti», <sup>53</sup> raffigurante il *Ritratto dell'Arcivescovo Uberto d'Ormont e san*

---

<sup>48</sup> BOLOGNA 1969, p. 10.

<sup>49</sup> BMV 2032, c. 43r. Vedi Appendice III, scheda 5.

<sup>50</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 191.

<sup>51</sup> Mi riferisco alle pitture di Santa Chiara, del Castel Nuovo e del Castel dell'Ovo. Cfr. *Vita di Giotto* in VASARI 1846-1857, I (1846), nota 6 (p. 325), nota 1 (p. 326); cfr. anche D'Ovidio in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), nota 8 (p. 177).

<sup>52</sup> Cfr. Appendice II, n. 1.

<sup>53</sup> Così Cavalcaselle scrisse sul foglio c. 23v (BMV 2032). La notizia è ripresa dal Catalani: «Nella camerata de' giovanetti vi è un quadro interessante dipinto in tavola preparata con tela ingessata all'uso di Margaritone d'Arezzo: esso rappresenta la mezza figura di un santo Vescovo, e nella parte superiore, poiché termina in forma triangolare all'uso gotico, vi è una mezza figura di S. Paolo: pittura

*Paolo*, che «non manca di carattere...tiene tra Giotto e Cimabue, ma più Giotto...sia questo Montano d'Arezzo».<sup>54</sup> La lettura del manoscritto lascia emergere una interessante connessione stilistica operata da Cavalcaselle che non appare nel testo a stampa. Tra gli appunti sull'affresco della *Madonna* in San Lorenzo Maggiore si legge infatti: «vedi Mosaico a S. Restituta»;<sup>55</sup> allo stesso modo, tra le righe che descrivono quest'ultimo: «vedi pittura fresco nel cortile del Convento S. Lorenzo a Napoli».<sup>56</sup> Appare evidente, dunque, che Cavalcaselle ha intuito in questo gruppo di opere un comune substrato culturale di formazione tosco-romana. Nel contempo, anche se ha colto nel segno in merito al mosaico con la *Madonna con Bambino in trono tra i santi Gennaro e Restituta* di Santa Restituta, egli non riesce a formulare una propria opinione anche se, senza indugi, respinge l'asserzione del De Dominici che dice essere opera di 'Tauro', autore del IV secolo<sup>57</sup>

To these somewhat mythical painters may be added a more genuine mosaist who executed in S. Restituta at Naples a Virgin, crowned with a diadem, between S.S. Januarius and Restituta, and holding the infant Saviour in full front on her knee. An inscription at foot runs: *Annis datur clerus jam instaurator Parthenopensis Mille tricentis undenis bisque retensis. Hoc opus Fecit Lellus...* from which it appears that one Lellus restored the mosaic in 1322. Yet the Virgin's form has the thin and slender shape, the sweeping draperies of the earlier centuries, and is not without

---

con fondo del quadro rabescato in oro sicuramente di Simone Memmi Senese oppure di Giotto». Cfr. CATALANI 1845-1853, I (1845), pp. 62-63.

<sup>54</sup> Cfr. Appendice III, scheda 3. Cfr. anche CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 194. Il *Ritratto dell'Arcivescovo Hubert d'Ormont e san Paolo* è un'opera che fu molto apprezzata dal Cavalcaselle, e fu da lui assegnata alla mano di Montano d'Arezzo per evidenti similitudine stilistiche con la *Madonna* di Montevergine. La tavola è stata nel tempo attribuita prima alternativamente a Giotto o Simone Senese, successivamente a Simone Martini o Pietro Cavallini, fino a giungere all'ingresso del manufatto nel catalogo dell'artista Lello da Orvieto ricostruito da Ferdinando Bologna sulla base stilistica dal confronto con il mosaico della cappella del Principio in Santa Restituta, e la contestuale firma posta in calce ad esso. Cfr. BOLOGNA 1969, pp. 126-132; Leone De Castris in MUSEO DIOCESANO DI NAPOLI 2008, pp. 62-63; più incerta su questa ipotesi è Vinni Lucherini la quale sostiene che la firma vada letta come 'Lellus de Urbe'. Cfr. LUCHERINI 2009.

<sup>55</sup> BMV, 2032, 43r.

<sup>56</sup> Vedi Appendice III, scheda 5.

<sup>57</sup> DE DOMINICI 2003-2014, 1 (2003), pp. 46-47, e nota 23 (p. 47).

merit. Dominci assigns the mosaic to one Tesauro who lived in the time of Costantine!<sup>58</sup>

Dunque, Cavalcaselle, nel ribadire che un certo ‘Lellus’ ha restaurato il mosaico nel 1322, opera una pertinente lettura stilistica che gli permette di posticipare il lavoro al principio del XIV secolo.<sup>59</sup> Certamente, quel brano chiuso con un punto esclamativo lascia intendere quali perplessità questa opera suscitava e, non a caso, una testimonianza epistolare del 1872 rende palese come i dubbi non sciolti fossero continuo oggetto di riflessione e di ripensamenti.<sup>60</sup>

A seguire, tra i «most famous painter in the annals of Neapolitan art» c’è “Simone Napoletano”, altra figura di pittore costruita dalla celebre penna di Bernardo De Dominici, «whose services must indeed have been great, if in the course of a life exceeding the ordinary span conceded to mortals, he executed ictures exhibiting in their variety the characteristics of distinct schools and periods».<sup>61</sup> Tra le opere assegnate dal biografo napoletano a questo artista - «il preteso Simone» come lo definì lo stesso Cavalcaselle -, vi erano l’affresco nell’ex refettorio del convento di Santa Chiara con il *Redentore fra Santi francescani e donatori* - «si direbbe qui brutto giottesco ... pittura sugosa della maniera giottesca ma di esecuzione rozza» -<sup>62</sup> e la tavola *Sant’Antonio e Angeli* nella chiesa di San Lorenzo Maggiore, datata 1438 - «and nothing in the character of the figures is calculated to invalidate the reality of this date».<sup>63</sup> Diversamente il trittico della Cappella Minutolo in Duomo, viene ricondotto alla

---

<sup>58</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, 1 (1864), pp. 318-319.

<sup>59</sup> BMV 2032, c. 124v.

<sup>60</sup> Lettera di Salvatore Calvino a Cavalcaselle, 20 ottobre 1872. Cfr. BMV, 2040, cc. 44r-45v. La missiva è stata scritta su sollecitazione dello stesso Cavalcaselle e riporta delucidazioni in merito l’iscrizione e la firma in calce a questo mosaico, in particolare sulla parola “retensis” che dà adito ancora oggi a diverse riflessioni e punti di vista. Cfr. *supra* nota 52.

<sup>61</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, 1 (1864), p. 319. Per un commento critico alla vita di Maestro Simone di De Dominici, cfr. *Vita di Maestro Simone pittore*, a cura di Stefano D’Ovidio, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 171-188.

<sup>62</sup> Cavalcaselle accostò a questa pittura anche gli affreschi della Cappella Brancaccio in San Domenico Maggiore, «Il principio è quello stesso del detto Simone al Refettorio di S. Chiara», all’epoca ritenuti opera di un altro artista di dedominicianiana memoria: Agnolo Franco. Cfr. *Vita d’Agnolo Franco pittore. Padrino di Pietro e Polito Donzello*, a cura di Donato Salvatore, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 252-261.

<sup>63</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1866), p. 320. La tavola è oggi ritenuta opera di Leonardo da Besozzo e aiuti. Cfr. scheda p.??

mano del senese Andrea Vanni: «This is not the only Siennese picture, however, which has been gratuitously attributed by the partiality of the Neapolitans to their favorite Simone». <sup>64</sup>

Ma dal nutrito gruppo, assegnato da Bernardo De Dominici al Maestro Simone, <sup>65</sup> prendeva le distanze la pala del *San Ludovico di Tolosa*, in cui palesi per Cavalcaselle erano i riferimenti stilistici alla scuola senese, e non caso, tra le note manoscritte, ricorre più volte il nome dei Lorenzetti. <sup>66</sup> A simile conclusione era giunto anche il tedesco Schulz, <sup>67</sup> il primo ad aver letto correttamente la firma «Symon de Senis», iscritta a coppie alterne nella predella, e averla collegata a Simone Martini. Tutto ciò, grazie a un documento del 13 luglio 1317, da egli stesso rinvenuto, con cui re Roberto assegnava una provvigione di 50 once «pro Simone Martini milite». <sup>68</sup> Le risultanze del tedesco non erano però ancora note al Cavalcaselle al tempo del suo primo soggiorno napoletano del 1859. Però, l'opera postuma dello Schulz fu da lui

---

<sup>64</sup> Cfr. Appendice, scheda 15. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), pp. 320-321; II (1864), pp. 152-153. L'opera fu attribuita al senese Paolo di Giovanni Fei da Adolfo Venturi. Cfr. VENTURI 1901-40, V (1907), pp. 746-747.

<sup>65</sup> Tra le altre opere che il biografo napoletano assegna alla mano di questo artefice vi sono altri dipinti di fattura molto diversa tra loro: *Madonna dell'umiltà* e la *Madonna dell'Umiltà, san Domenico e un donatore domenicano*, entrambe a San Domenico Maggiore, entrambe espulse dal catalogo del Maestro Simone; la prima ritenuta opera di stile senese, già attribuita ad un ignoto artista alla maniera di Francescuccio Ghissi, viene oggi considerata di Roberto D'Oderisio, mentre l'altra è stata ricondotta ad un ignoto artista attivo a Napoli tra il secondo e il terzo quarto del secolo XIV, denominato "Maestro delle tempera francescane" (cfr. CAPODIMONTE 2008, pp. 229-230, nn. 258 e 259) Gli affreschi del sepolcro di Roberto d'Angiò, andarono distrutti durante la seconda Guerra Mondiale. Di questi ultimi è possibile ammirarne la composizione – e metterla dunque a confronto con i disegni di Cavalcaselle – in alcuni acquarelli di Charles Garnier del 1853, conservati all'École nationale supérieure des Beaux-Arts di Parigi (invv. PC 28687-1, EBA 4715-4716) e pubblicati in SANTA CHIARA 2014, immagini VIII e IXa-IXb (pp. 480-481).

<sup>66</sup> Il Cavalcaselle utilizzò per lo studio di quest'opera una incisione della quale non è stato possibile rintracciare la fonte. La paternità di questa tavola al fantomatico Maestro Simone napoletano fu già messa in discussione da Luigi Catalani: «Nella settima cappella vi è la tavola di maestro Simone Senese, esprimente S. Ludovico Vescovo di Tolosa, che corona Re Roberto suo fratello, e sotto in una predella sono espressi i fasti della vita di questo Vescovo. L'autore vi segnò il nome fra le istoriette mentovate». Cfr. CATALANI 1845-53, I (1845), p. 87.

<sup>67</sup> SCHULZ 1860, VI, p. 163-165.

<sup>68</sup> Questo documento ha gettato più scompiglio che luce nella comunità degli studiosi, che, variamente interpretandolo, l'hanno considerato o il vero documento per la commissione dell'opera, o un'attestazione avulsa dalla tavola del *San Ludovico*. La definitiva espunzione è giunta con lo studio di Francesco Aceto. Cfr. ACETO 1991, pp. 53-55.

citata nella *New History* nel 1864, mostrandosi dubbioso che quel documento indentificasse esattamente il pittore senese Simone Martini.<sup>69</sup>

Ritornando alle considerazioni sulla pittura a Napoli al tempo di Maestro Simone, leggiamo che

When Giotto reached Naples, he may have found assistants, but no rivals; and it is evident that the South continued, in the fourteenth century, to depend upon Central Italy for its painters. It is characteristic of the condition to which the pursuit of art and letters has been reduced at Naples, that, although one undoubted work of Giotto exists up to the present time in the old convent church of S. Chiara, which, according to Vasari, he was specially commissioned by King Robert to paint, yet that work has remained hitherto completely unknown, whilst, on the other hand, the frescos of the seven sacraments at the Incoronata, which are not by him, have been considered as such by numerous writers<sup>70</sup>

Tra le diverse pitture attribuite a Giotto, molte erano quelle localizzate nel complesso monastico di Santa Chiara. Cavalcaselle constatò innanzitutto che ben poco poteva ancora vedersi degli affreschi dati all'illustre pittore e che quel che ne restava era peraltro di altra mano. Tuttavia non trascurò l'*Allegoria francescana della mensa del Signore*, disegnata in diversi particolari su ben 15 fogli e accompagnata da annotazioni del tipo<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> «Future research alone can determine whether this Symon be or not our painter». Cfr. CROWE-CAVALCAELLE 1864-1866, II (1864), nota 3 (p. 100).

<sup>70</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 322.

<sup>71</sup> BMV, 2040 cc. 22v-26v, 46r-50v. La raffigurazione, «in compiuto stile giottesco» (ABBATE 1997-2009, II (1998), p. 47) è stata attribuita da Ferdinando Bologna al Maestro di Giovanni Barrile (BOLOGNA 1969, pp. 200 e ssg.), indicazione che trova concorde anche Francesco Aceto (ACETO 1992, p. 61, nota 71 (p. 65), e risulta ormai pienamente consolidata.



Giotto si è sprigionato dal simetrico ... studiando il vero ma qui bella naturalezza ... qui vedesi quel'incarnato come nella chiesa di sotto ad Assisi ... il colore è trattato largamente e talmente fuso che non vedesi traccia di pennello.<sup>72</sup>

Veniva dato a Giotto,<sup>73</sup> anche un affresco, e distrutto durante l'incendio causato dai bombardamenti alleati del 1943,<sup>74</sup> con *Madonna dell'Umiltà* che Cavalcaselle posticipò di circa un secolo: riferimento accolto in tempi a noi più vicini dal Bologna che, attraverso la documentazione fotografica pervenuta assegna l'opera al Maestro del Liber Revelationum, ossia all'artista del *Liber celestium revelationum*, codice miniato dell'ottavo decennio del XIV secolo.<sup>75</sup>

A Roberto d'Oderisio furono restituiti gli affreschi della chiesa dell'Incoronata raffiguranti *Il trionfo della Fede e i Sette Sacramenti*, che la tradizione voleva di Giotto. Ancora una volta Cavalcaselle, facendo appello alla capacità di analisi del dato visivo e alla corretta lettura di documenti portati alla sua attenzione da quella rete di eruditi locali con i quali era solito intrecciare rapporti, fece per primo il nome del pittore d'Oderisio. In particolare collegò il ciclo pittorico napoletano all'affresco, firmato dall'artista giottesco, della chiesa di San Francesco d'Assisi in Eboli, raffigurante la *Crocifissione*, che egli vide il 19 dicembre 1859.<sup>76</sup> Non sappiamo se è stato Giuseppe Augelluzzi ad aver segnalato questa tavola a Cavalcaselle,<sup>77</sup> che di certo conosceva un testo dello studioso, la cosiddetta prima lettera a Camillo Minieri Riccio intitolata *La chiesa dell'Incoronata di Napoli e i suoi affreschi*, in cui veniva contestata l'attribuzione a

---

<sup>72</sup> BMV 2040, cc. 23v-24r. L'opera è descritta dal d'Aloe come di Maestro Simone, cfr. NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI 1845, I, p. 367.

<sup>73</sup> Il riferimento a Giotto è nella guida MURRAY 1855, p. 91.

<sup>74</sup> Cfr. DELL'AJA 1980.

<sup>75</sup> BOLOGNA 1969, Tav. VII-87, 117 e p. 329.

<sup>76</sup> Data apposta sul disegno tratto da quest'opera (BMV 2040, c. 41r): «HOC OPUS PINSIT ROBERTUS DE ODERISIO DE NAPOLI». Giuseppe Augelluzzi ebbe una menzione di ringraziamento in una nota della *New History* per aver reso manifesta la tavola e la firma. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), nota 2 (pp. 331-332): «Signor Giuseppe Augelluzzi whose diligent research has been thankfully made use of in these pages was the first to call attention to this work of Roberto di Oderisio».

<sup>77</sup> È presente una lettera tra i fogli sciolti della Marciana, senza l'indicazione del destinatario né firma ma che riporta giusto l'indicazione della *Crocifissione* di Eboli. La grafia non è quella del Cavalcaselle. Cfr. Appendice II, n. 18.

Giotto delle pitture su citate.<sup>78</sup> Questi affreschi catturarono molto l'attenzione del conoscitore, il quale si servì per i suoi studi di riproduzioni a stampa tratte dalla rivista locale del *Poliorama Pittoresco*,<sup>79</sup> alcune delle quali furono anche pubblicate nel primo volume della *New History*,<sup>80</sup> a corredo del copioso testo di riferimento,<sup>81</sup> dove vengono sottolineate le capacità di frescante di Roberto d'Oderisio il cui stile nell'uso del colore rimanda ad Ambrogio Lorenzetti mentre nelle forme delle figure dipende da Giotto.<sup>82</sup>

Historical evidence having at last been satisfactorily adduced to prove that these frescos could not have been executed by Giotto, they are now decried with as much persistence as they were before praised. They are in truth but a development of the Giottesque manner by a painter of the middle of the fourteenth century who enjoyed but a flicker of the flame which lighted the path of Italian art in Giotto's time, and who sought to carry out the master's grand maxims without his genius or energy. [...] but of all the painters of Naples, the most competent seems to have been one respecting whom historians - have been hitherto silent, and this is Robertus di Oderisio.<sup>83</sup>

Nella stessa chiesa dell'Incoronata non sfuggirono al conoscitore gli affreschi della cappella del Crocifisso assegnati al misterioso Gennaro di Cola, allievo del più che talentuoso "Maestro Simone" di dedominicianiana memoria. Tenendo presente quanto l'Augelluzzi aveva scritto al riguardo - «Sono tutti storici, che rappresentino assai verisimilmente i soggetti di cui voi [Camillo Minieri Riccio] sì dottamente discorso nel vostro opuscolo,<sup>84</sup> e che infine quelli della volta sieno anteriori e

---

<sup>78</sup> Cfr. AUGELLUZZI 1846, nota 32 (pp. 23-24).

<sup>79</sup> Cfr. POLIORAMA PITTORESCO 1855-1856, pp. 293, 304, 308, 328, 336, 352, 373.

<sup>80</sup> Cfr. CROWE-CAVALCASELLE, 1864-1866, I (1864), figg. tra le pagine 328 e 329.

<sup>81</sup> Cfr. Ibidem, pp. 327-332.

<sup>82</sup> «Il modo di colorire mi ricorda i Ambrogio Lorenzetti ... Tipi però Giotto». Cfr. BMV 2040, c. 51v. Vedi Appendice III, scheda 13.

<sup>83</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), pp. 330-331.

<sup>84</sup> Si riferisce al *Saggio storico intorno alla chiesa della Incoronata a Napoli*, dato alle stampe dal Minieri Riccio nel 1845. Cfr. MINIERI RICCIO 1845.

dell'epoca angioina, e quelli della Cappella, posteriori, e dell'epoca aragonese»<sup>85</sup> - Cavalcaselle nei suoi appunti scrisse

Chiesa dell'Incoronata, Gennaro di Cola pictor. Gli affreschi della Cappella del Crocifisso da un lato figurano la regina Giovanna I in atto di concedere il tempio ai certosini e sopra, l'incoronazione di lei con Lodovico e la istituzione de' cavalieri del nodo; dall'altro alcun fatto della vita di S. Martino, Come che guasti ed imbellettati da restauri, pure mostrano una composizione grandiosa e si vedon teste di mirabile bellezza uscite dal pennello, siccome giudichiamo, di Gennaro di Cola discepolo di maestro Simone napoletano. Vedi un quadretto al Museo, [ricordato] da Murray.<sup>86</sup>

In conclusione, Cavalcaselle asserisce che «Giotto exercised a certain influence in the kingdom of Naples is evident, but there, as in other parts of Italy, he bequeathed

---

<sup>85</sup> AUGELLUZZI 1846, p. 22; BOLOGNA 1969, pp. 346-349.

<sup>86</sup> BMV 2032, c. 127v. Si riferisce al quadro, oggi a Capodimonte, attribuito al Maestro delle Storie di San Ladislao, *Sant'Anna Metterza con la Vergine il Bambino*, e i *santi Pietro e Paolo*, ma all'epoca dato ad artista napoletano. Fu Cavalcaselle il primo ad associare questo polittico con gli affreschi dell'Incoronata: «certain relation may indeed be traced between these pictures and the frescos in the chapel del Crocifisso. The painter is of the close of the fourteenth century, with local Neapolitan peculiarities and not particularly Giottesque». Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), pp. 332-333. Vedi Appendice, scheda 41. Tale connessione sarà poi teorizzata da Ferdinando Bologna che appella l'autore come l'anonimo Maestro delle Storie di San Ladislao (BOLOGNA 1969, pp. 346-349). Cfr. anche il contributo monografico di Fausta Navarro (NAVARRO 1998) e le note critiche di Stefano d'Ovidio in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), nota 15 (p. 180).

Le fonti attribuivano a Gennaro di Cola, in collaborazione con Stefanone, l'esecuzione degli affreschi della cappella Caracciolo del Sole nella chiesa di San Giovanni a Carbonara, nonostante la firma di Leonardo da Bisuccio fosse nota, oltre che ancora evidente. Lo stesso Cavalcaselle la lesse, e non ebbe dubbi a modificare una tradizione consolidata e ritenere invece valida l'iscrizione. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), pp. 332-333: «A series of frescos in San Giovanni in Carbonara of Naples, long considered to have been their joint production, has recently been surrendered to its real author Leonardo di Bisuccio of Milan». Cavalcaselle ascrive al Catalani il primato di aver riportato la corretta paternità degli affreschi e aver, dunque, messe in discussione il De Dominici anche su questo punto: «Ora nel fregio della cornice che corona il basamento dipinto, a dritta entrando nella cappella, sta la seguente iscrizione: Leonardus de Bissacelo de Mediolano hanc cappellani et hoc sepulcrum pinxit. Ecco adunque altro errore manifesto del mentovato scrittore circa tali dipinture» (CATALANI 1842, p. 9). Per un profilo critico alla *Vita* dedominiciana di Gennaro di Cola vedi la voce curata da Cristiana Pasqualetti, *Vita di Maestro Gennaro di Cola e di Maestro Stefanone pittori*, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 189-203, e nel caso specifico degli affreschi in questione cfr. nota 14 (p. 199).

the art of which he was the sole master to inferior men, who followed the letter more than the spirit of their master». <sup>87</sup>

Tutta la trattazione della pittura del XIV secolo termina con gli artisti che la tradizione voleva tra i migliori allievi del cosiddetto Maestro Simone napoletano: Francesco De Simone,<sup>88</sup> Stefanone<sup>89</sup> e Colantonio del Fiore.<sup>90</sup> In particolare quest'ultima figura era ritenuta il perno del passaggio di consegne dalla pittura della seconda metà del Trecento a quella del Rinascimento napoletano.

#### 4.2.3 'Colantonio del Fiore' e la pittura del '400 secondo Giovan Battista Cavalcaselle

Non è difficile immaginare le forti difficoltà che il Cavalcaselle dovette affrontare nell'opera di 'smontaggio' e 'rimontaggio' dei nomi degli artisti e dei dipinti a loro attribuiti per poter costruire una storia della pittura rinascimentale napoletana più coerente e in linea con il dato stilistico delle opere. Ed è proprio attraverso la lettura della minuta napoletana della *History of Painting*, più che delle singole annotazioni a margine dei disegni fatti davanti alle opere esaminate, che possiamo seguire e valutare il travagliato quanto mirabile lavoro di ricostruzione della cultura storico-artistica a Napoli nel XV secolo.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 336.

<sup>88</sup> A Francesco di Simone, figlio e allievo del Maestro, erano dati gli affreschi del Sepolcro Penna nella chiesa di Santa Chiara, e Cavalcaselle non si discosta da questa attribuzione sempre mantenendo la premessa valida che si tratti di un artista allievo di uno che ha vissuto nel XIV secolo: «may truly have been executed by the son of one who lived in the fourteenth century, but the style in which they are painted, is different from any displayed in the various frescos assigned to Simone, and have nothing in common even with the works of Francesco's alleged cotemporary and fellow pupil Colantonio del Fiore». CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 334. Vedi Appendice III, scheda 17.

<sup>89</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), pp. 333-334.

<sup>90</sup> Qui il riferimento è al trittico di Sant'Antonio Abate. Per i profili critici degli artisti ora menzionati vedi in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003): *Vita di Maestro Gennaro di Cola e di Maestro Stefanone pittori*, a cura di Cristiana Pasqualetti, pp. 189-203; *Vita di Francesco di Maestro Simone pittore*, pp. 209-215; *Vita di Colantonio del Fiore pittore*, a cura di Donato Salvatore, pp. 231-251.

<sup>91</sup> Si tratta del codice BMV 2026. Per la trasposizione nel testo a stampa, cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, pp. 78-82, 100-107.

Un imbarazzante nodo da sciogliere riguardava la figura di ‘Colantonio del Fiore’ napoletano, personaggio cardine legato alla fantastica ricostruzione fatta dal De Dominici nelle sue *Vite* nel 1742. Il biografo indicava come prima opera del pittore il trittico di *Sant’Antonio abate in trono ed angeli musicanti, i santi Francesco d’Assisi e Pietro, Giovanni Evangelista e Ludovico di Tolosa*, conservato nella chiesa di Sant’Antonio Abate, sulla base di una errata lettura della firma dell’autore con la data del 1371 - «MCCCLXXI / NICHOLAUS TOMASI DE FLORĒ.PIC» - presente sul dipinto. Provocando così uno dei più grandi errori attributivi, con un incredibile effetto domino, sulle vicende della pittura napoletana del XV secolo.<sup>92</sup>

Cavalcaselle tenendo presente la corretta lettura della firma «NICHOLAUS TOMASI DE FLORĒ», già data da altri autori,<sup>93</sup> grazie alle sue capacità di saper indagare

---

<sup>92</sup> In effetti già Tutini, nel manoscritto del 1667, dichiarava che «Il primo pittore, che noi abbiamo ritrovato napolitano, dopo la restituzione del disegno e del colorito, fu Col Antonio di Fiore che visse nel 1375. Il quale, per ordine della reina Giovanna prima dipinse la tavola dell’altare maggiore della chiesa di S. Antonio Abbate, ... Si vede (in) detta tavola il Santo insieme con altre figure pittate ben colorite e disegnate che molto lodata viene dall’intendenti della pittura, et in quella vi è scritto il suo nome». Proseguendo con: «Un altro Col Antonio, pittore celebre napolitano, che fiori nel 1436». Queste parole erano ben note al Cavalcaselle perché riportate dal Catalani nel suo *Discorso*, opera tenuta presente dal conoscitore fin dagli anni dell’esilio londinese. Cfr. CATALANI 1842, pp. 10-15.

<sup>93</sup> Così Cavalcaselle scrisse nella minuta: «impronta d’arte forestiera e tale e di tanto merito che fu giudicato anco lavoro dell’Uberto o di Giovanni Van Eyck». Cfr. BMV 2026, c. 3v. Questa attribuzione a John Van Eyck si deve in particolare a Gustav Friedrich Waagen nel 1847, e ripreso sia dal catalogo SAN GIORGIO [attr. A Colantonio del Fiore ma di Giovanni da Bruggia], dal SALAZARO [(«Giovanni Van Eyck detto Giovanni da Bruggia»), e dal FIORELLI. [(«Giovanni Van Eyck detto Giovanni da Bruges»). Cfr. scheda del dipinto in CAPODIMONTE 1999, pp. 55-57, immagine 24a. Gli stessi Crowe e Cavalcaselle, riportano tale considerazione nell’*Early Flemish Painters*: «A masterpiece, attributed by many to him, may be seen in the Borbonico at Naples, where it appears under the name of Colantonio del Fiore. The intimate connexion of the Flemish and Neapolitan painters is well known. The picture given to Colantonio has no resemblance with his other works, but, on the contrary, bears the marks of the genius of the Van Eycks», e in nota al testo sono riportate le diverse posizioni più rilevanti, tra le quali, oltre quella del Waagen, anche il Passavant che lo considera opera di Colantonio «entirely in the Van Eyck style», mentre, all’opposto, «the commentators of the last edit of Vasari attribute this picture to John Van Eyck». Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1857, p. 80 e nota 1 (p. 81). C’è da aggiungere che i due studiosi a questa data non avevano avuto opportunità di visionare dal vivo il *San Girolamo* di Napoli così come evidenziato anche dalla Levi: «La questione è riassunta negli *Early Flemish Painters*, pp. 80-81, dove il quadro, che né Crowe né Cavalcaselle avevano ancora visto, è tuttavia minuziosamente descritto. È questo uno dei pochi casi in cui i due non confessano esplicitamente di non aver visto direttamente un dipinto». Cfr. LEVI 1988, nota 208 (pp. 171-172). Un recente studio di Andrea Milanese ha però rintracciato un possibile viaggio di Crowe a Napoli nel 1845, ed è dunque probabile che in questa occasione lo studioso inglese abbia avuto modo di vedere dal vivo questa tavola nel museo Borbonico. Cfr. MILANESE 2015, nota 69 (p. 91).

il dato visivo, permettendo solo a questo di essere testimonianza portante dell'opera stessa, è stato il primo a far luce su tutto: sciolse "FLORE" in FLORE(NTIA)" e restituì l'opera al suo vero autore, il pittore fiorentino Niccolò di Tommaso.

La soluzione apparentemente semplice è il risultato di un attento lavoro testimoniato dalle note che accompagnano gli schizzi da lui presi davanti al trittico: «Colantonio? No, Toscano. Il quadro a S. Antonio Abate creduto di Colantonio ed è di Nicolaus Tomasi de flore 1371 non è di Colantonio ma fiorentino del modo di Orcagna».<sup>94</sup> Le annotazioni e gli appunti grafici distribuiti in una decina di carte,<sup>95</sup> toccano molti aspetti, soprattutto di natura conservativa, ma il filo rosso che se ne ricava è legato indubbiamente ai riferimenti della matrice fiorentina dello stile, cosicché il giudizio è inappellabile: «che esca dalla scuola di Giotto non vi dubbita, punto».<sup>96</sup>

Riflessioni che davano un taglio netto a una tradizione consolidata e che avrebbero poi trovato occasione di sviluppo nel brano pubblicato nella *New History*

The prof which Dominici, Tutini, Celano, Eugenio Caracciolo, and all subsequent writers, including Kugler, set forth to establish the existence of Colantonio in 1375, is a triptych in the choir of the Church of S. Antonio Abate at Naples, representing S. Anthony enthroned and in the act of benediction amongst angels and saints. Tuscan in composition, style, drawing, colour and draperies, this picture is by one whose name may have given rise to the legend of Colantonio's life. On the pediment may be read as follows: A. MCCCLXXI Nicholaus Tomasi, de Flore, Picto. That Niccola, or Cola Tomasi, is not synonymous with Niccola, or Col Antonio, is true, but del Fiore is evidently a corruption of de Flore, which means neither more nor less than "de Florentia".<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> BMV 2032, c. 120v.

<sup>95</sup> BMV 2037, cc. 7v-12r. cfr. Vedi Appendice III, scheda 18.

<sup>96</sup> Ibidem, c. 8r.

<sup>97</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 335.

Se il trittico della chiesa di Sant'Antonio Abate rappresentava per De Dominici la prima opera di un artista nato nel 1352 e morto nel 1444,<sup>98</sup> il *San Girolamo*, pur esso riferito a “Colantonio del Fiore” e un tempo nella chiesa di San Lorenzo Maggiore, veniva a costituirsi quale ultima fatica. Ne derivava la figura di un’artefice quanto mai longevo che, nell’arco della sua lunga vita, sarebbe stato capace e in età avanzata di rinnovarsi a tal punto che da giottesco era passato a far propria la più moderna cultura fiamminga.

Il quadro dedominiciano fu però prontamente smontato da Cavalcaselle. A questi infatti, restituito il trittico di Sant'Antonio Abate al fiorentino Nicolò di Tommaso, restava da ricomporre la vera figura di Colantonio, ricordato nel 1524 da Pietro Summonte - nella sua lettera al veneziano Marcantonio Michiel sulla situazione artistica napoletana - tra i pittori napoletani del XV come “persona tanto disposta all’arte della pittura, che, se non moriva iovene, era per fare cose grandi”. La testimonianza del Summonte benché ancora inedita era stata citata da Luigi Lanzi, in una nota su Antonello da Messina, e di certo non era sfuggita al conoscitore.<sup>99</sup>

Alla luce di tutto questo per la messa a fuoco del Colantonio napoletano restava dunque, la tavola raffigurante il *San Girolamo nello studio*, attribuita da Waagen anche a Jan Van Eyck, e che era stata trasferita al museo Borbonico nel 1808.<sup>100</sup> Lo stesso Cavalcaselle, in un’aggiunta apposta nella sua griglia di viaggio, scrisse «Se il nome e cognome di Colantonio del Fiore si fonda sul quadro di S. Antonio di Borgo è un errore», in quanto nel *San Girolamo* non si può far altro che «vedere l’arte fiamminga [...] quella dei Van Eyck, ma non la grande dei fratelli Van Eyck».<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Cfr. VITA DI COLANTONIO DEL FIORE, pp. 231, 234, 235-236, in particolare nota 7 (p. 235).

<sup>99</sup> Cfr. DE GENNARO 1992, p. 73. È di questi anni la diffusione della lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel del 20 marzo 1524 attraverso citazioni riportate dal LANZI (1831, V, nota 1, pp. 88-89) e PUCCINI (1809, pp. 294-295). Per una lettura critica integrale della lettera di Pietro Summonte cfr. NICOLINI 1922, 1925.

<sup>100</sup> Per la precisione, le due tavole risultavano già divise a partire dalla soppressione dell’altare di San Girolamo nel 1639, ma il definitivo allontanamento dello scomparto inferiore dal suo contesto quale la chiesa di San Lorenzo, mise fine al legame tra le due tavole fino alla loro ricongiunzione nel 1957 nel Museo Nazionale di Capodimonte. Si deve allo studioso Francesco Aceto una precisa e puntuale ricostruzione delle vicende di questo polittico all’interno della chiesa di San Lorenzo Maggiore. Cfr. ACETO 2012, p. 10 e nota 34 (p. 46).

<sup>101</sup> BMV 2026, cc. 3v-5v.

Da qui cominciano le incertezze, definite dallo stesso conoscitore come un «labirinto»<sup>102</sup> che coinvolge la figura di Colantonio e i pittori della sua epoca. A questi dubbi lo studioso cercherà di ovviare attraverso la lettura dei «caratteri del dipinto»,<sup>103</sup> perché è il dato stilistico che *in primis* ci racconta del suo autore e dell'epoca della sua realizzazione. Quindi, Cavalcaselle concluse che il *S. Girolamo* doveva essere considerato un lavoro di un pittore che era stato avviato a Napoli alla cultura fiamminga.

Tale importazione d'arte in Italia può aver contribuito il re Renè, che si dice pittore esso stesso. Questi può aver chiamati pittori del suo paese, oppure possono essere venuti con lui, od ancor di lor volontà in cerca di lavoro sperando trovare favore sotto il re conazionale. Sia una causa, o sia l'altra, il fatto è che l'influenza fiamminga è visibile in Napoli. Dunque si osserva come si disse che tal maniera fiamminga incomincia con questo quadro del S. Girolamo e la vedremo continuare per tutto il secolo XV.<sup>104</sup>

Non solo, in anticipo su tutti, avanzò l'ipotesi che il *San Girolamo nello studio* al Museo, assieme al *San Francesco che dà la regola ai francescani e alle clarisse*<sup>105</sup> nella chiesa di San Lorenzo Maggiore indicato dal De Dominici come opera di Antonio Solario detto lo Zingaro, potesse in origine far parte di un unico polittico appartenente al Colantonio napoletano, riportando così in auge quel che la più antica tradizione aveva già asserito, a partire dal Tutini, e perfettamente sintetizzato in ultimo da Luigi Catalani.<sup>106</sup> Tutto questo intreccio di pensiero è ravvisabile nelle carte manoscritte, sia nelle note che accompagnano i disegni, ma ancor di più tra le righe della minuta per la *History of Painting*, una incredibile gestazione di pensieri partita dalle riflessioni già esplicitate nelle seguenti poche, e determinanti, righe della *New History*

---

<sup>102</sup> Ibidem, c. 5v.

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Ibidem, c. 6r.

<sup>105</sup> «Caratteri come S. Girolamo Museo». Cfr. BMV 2037, cc. 23v-25v, 57v.

<sup>106</sup> Cfr. *supra* nota 2. OSSIA DOVE DICE In effetti già Tutini, nel manoscritto...



As a proof that Colantonio still lived and produced in 1436, the authors above quoted trust to the evidence of a picture in two parts, of which the upper represents S. Francis surrounded by a choir of angels and saints, the lower is devoted to the subject of S. Jerom extracting a thorn from a lion's paw.<sup>107</sup>

Un passaggio significativo che fa emergere non solo il pioneristico lavoro di Cavalcaselle, ma anche come egli sia stato protagonista rispetto all'amico Crowe della riscrittura della storia dell'arte napoletana del Rinascimento.

Da Colantonio ad Antonio Solario detto lo Zingaro,<sup>108</sup> la cui biografia era stata anch'essa raccontata in forma romanzata dal De Dominici che forzò fuori misura il quadro cronologico e quello attributivo, anche se «resta da considerare il rimarchevole sforzo compiuto dallo scrittore settecentesco per dare coerente sistemazione critica ad un consistente gruppo di opere, tra le più significative della pittura a Napoli nel Quattrocento e tuttora in parte problematiche».<sup>109</sup>

We saw that the Flemish element had been introduced into Naples by the importation of pictures from the Netherlands. Strangely enough most of the panels and frescos in which the presence of that element is detected were attributed to Antonio Solario otherwise called il Zingaro. It may not be unnecessary to attempt to elucidate the mystery which surrounds this "ghost of a painter", and, at the same time, to give some idea of the state of art in Naples during the lifetime or immediately after the death of Antonello.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 335.

<sup>108</sup> Vedi a tal proposito il profilo che ne traccia il De Dominici, più nutrito e dettagliato rispetto ad altre noti artisti tra cui anche lo stesso Colantonio. Cfr. VITA DI ANTONIO SOLARIO 2003, pp. 268-304. Tra i contributi più recenti, utili anche alla comprensione della datazione e delle influenze presenti nel polittico, cfr. ancora ACETO 2012, nota 48 per i contributi di Fiorella Sricchia Santoro e note 49-50 (p. 48) per gli apporti di Ferdinando Bologna.

<sup>109</sup> Cfr VITA DI ANTONIO SOLARIO 2003, p. 269. Interessanti sono le osservazioni di Andrea Zezza sullo sviluppo delle vicende personali dello Zingaro narrate dal De Dominici nell'immaginario popolare della città, e non solo. Cfr. ZEZZA 2014, nota 144 (pp. 48-49).

<sup>110</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 100.

Tenendo presente come cartina al tornasole il ciclo pittorico del chiostro del Platano considerato di Antonio Solario, Cavalcaselle depennò dal catalogo del pittore, oltre alla già citata tavola nella chiesa di San Lorenzo Maggiore con *San Francesco che consegna la regola*,<sup>111</sup> anche la *Deposizione* in San Domenico Maggiore,<sup>112</sup> per il suo carattere fiammingo benché inferiore a quello della tavola con *San Francesco*.<sup>113</sup> Lo stesso per il polittico di *San Vincenzo Ferrer* nella chiesa di San Pietro Martire,<sup>114</sup> definito «di pittura fiamminga, di educazione, ma con caratteri di figure anco italiani. Pittura di tempera mista, in continuazione a quella a S. Lorenzo Maggiore».<sup>115</sup> La tavola, come si legge nella *History of Painting*, apparteneva, a giudizio del conoscitore, alla tarda produzione di un artista della seconda metà del XV secolo, influenzato dalla pittura di Roger Van der Weyden: l'impronta fiamminga e il colore scuro, ricco e ben fuso, richiamavano lo stile dell'autore del *San Girolamo* del Museo Borbonico e del *San Francesco che dona la regola* della chiesa di San Lorenzo Maggiore.<sup>116</sup> E quindi un gruppo estraneo al linguaggio pittorico degli affreschi del Platano

That the St. Jerom should have been ascribed to Van Eyck and Colantonio, the St. Francis to Colantonio and Zingaro, the St. Vincent and St. Severinus to Zingaro, is due on the one hand to the inexperience of judges, on the other hand to a wish on the part of annalists to create a Neapolitan school at the expense of

---

<sup>111</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, vol. I (1864), p. 336.

<sup>112</sup> Attribuita a Colantonio da Raffaello Causa nel 1952, poi confermata da Longhi nel 1955, e ancora da Bologna nel 1977 (pp. 92-95) cfr. VITA DI ANTONIO SOLARIO 2003, nota 38, p. 285. Cfr. anche la scheda dal catalogo del Museo, CAPODIMONTE 2008, pp. 231-232, immagine 260.

<sup>113</sup> BMV 2037, c. 44r. vedi Appendice III, scheda 20.

<sup>114</sup> Riferita al Colantonio da Fausto Nicolini a margine dello studio della lettera di Summonte. Cfr. VITA DI ANTONIO SOLARIO 2003, nota 40, p. 285, e CAPODIMONTE 2008, pp. 232-233, immagine 261.

<sup>115</sup> BMV 2033, c. 10r Vedi Appendice III, scheda 19.

<sup>116</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 80. È associato a questo gruppo di opere il polittico di *San Severino Norico*, visto nella chiesa sotterranea dei SS. Severino e Sossio (BMV 2037, c. 51r). I disegni del Cavalcaselle tratti dal polittico, furono pubblicati per la prima volta dal Moretti nel 1973. Secondo lo studioso, tali schizzi costituiscono una preziosa testimonianza in quanto dimostrano che nel 1859, anno in cui il conoscitore ebbe modo di studiarlo, il polittico si trovava ancora indiviso e corredato della predella con *Le storie e i miracoli di San Severino*; il Moretti, inoltre, aggiunge che fu con la trascrizione grafica, ancora più che con le annotazioni, che il Cavalcaselle riuscì ad interpretare lo stile del dipinto (cfr. MORETTI 1973, p. 76 e figg. 38-39). Questo polittico è stato recentemente attribuito alla mano del pittore Costanzo de Moysis. Cfr. SRICCHIA SANTORO 2015, pp. 31-44.

strangers. The real interest of these pieces apart from their intrinsic value, lies in the fact that they found a market in Naples and suited Neapolitan taste.<sup>117</sup>

Non restava che concentrarsi sull'impresa di maggior prestigio assegnata alla mano di Antonio Solario e cioè il ciclo pittorico del chiostro del Platano, con i suoi 20 riquadri che narrano le vicende della *Vita di san Benedetto*, considerati da sempre opera cardine della pittura napoletana tra XV e XVI secolo. Distribuiti sui due bracci del chiostro nell'ex convento dei Santi Severino e Sossio, essi vengono analizzati attentamente dal Cavalcaselle che stila appunti su ogni singolo riquadro, riconoscendo differenti mani, quali Zingaro, i fratelli Donzelli e Simone Papa. Il primo riquadro è dipinto a terra verde in chiaroscuro, e si guadagna tutta la stima del conoscitore che definisce tale raffigurazione «la migliore di tutte». Per i successivi la descrizione delle scene è spesso accompagnata da giudizi su conservazione e restauro come il notare che hanno «sofferto a cagione dell'umidità, come dai ritocchi parziali».<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 81. Altre opere assegnate allo Zingaro sono una *Madonna col bambino in trono e i Santi* proveniente dalla chiesa di San Pietro Ad Aram e ora assegnata ad Antonio Rimpatta (cfr. Appendice III, scheda 43), e altre tre tavole subito espulse dal catalogo del pittore. Per quanto riguarda quest'ultime, una, la tavola di Berlino raffigurante i *Santi Girolamo, Martino e Benedetto*, viene messa in dubbio come opera dello Zingaro già nel testo sulla pittura fiamminga («if not by Zingaro, bears the stamp of his manner», CROWE-CAVALCASELLE 1857, p. 121), e confermata nella successiva storia sulla pittura veneziana («St. Jerome in the desert in the Berlin Museum hitherto assigned to Zingaro is by Pier Francesco Sacchi of Pavia, CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 101, attribuzione oggi ampiamente accettata, cfr. BOCCO 1968, pp. 45-46). Le altre due, un *Sant'Ambrogio* e un *San Luigi* nella pinacoteca di Monaco, «are Lombard panels by Cesare Magno or some other follower of Sacchi». Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 101, e pp. 74-75. Queste due tavole sono state riferite da Federico Zeri prima (1954) e Riccardo Naldi poi (1991), al Maestro dell'«Annunciazione di Glasgow», di cui costituirebbero appunto le ali laterali della tavola centrale che dà il nome all'artefice. Entrambi gli studiosi fanno riferimento all'acquisto di questi due *Santi* a Napoli da parte del re Ludovico I di Baviera, notizia già fornita da Crowe e Cavalcaselle (1871, II, nota 3, p. 101). Le due tavole, dal catalogo della Pinacoteca di Monaco, risultano ancora attribuite ad un anonimo artista catalano. Vedi anche BMV 2026, cc. 14r, 15r. altre riflessioni su questi quadri conservati in Germania si rintracciano nei codici BMV 2025, fascicoli 2 (cc. 13r-15r) e 10 (cc. 10r-11r, 24r-25r).

<sup>118</sup> BMV 2026, c. 16v. In merito allo stato conservativo degli affreschi, e alle operazioni di restauro, cfr. Capitolo 5.

Il carattere predominante di tutti questi affreschi è per il conoscitore quello tra l'umbro ed il fiorentino»,<sup>119</sup> così sono frequenti i rimandi allo stile e alle opere di Pinturicchio, Mainardi, Mantegna, Piero della Francesca. Nella minuta Cavalcaselle indugia in particolare nella descrizione del I,<sup>120</sup> II, IX riquadro considerati tra i più significativi dell'intero ciclo. Infatti per il II il rilievo sta soprattutto nell'essere il primo, in ordine di esecuzione, ad essere eseguito a colori, sempre in carattere tra l'umbro e il fiorentino. Nella V storia sottolinea il valore del paesaggio, ricco di dettagli, che quasi diventa elemento più importante della rappresentazione. Poche parole vengono dedicate agli altri riquadri, parole spese per lo più nel descrivere lo stato di conservazione, mentre nella IX storia - «una delle composizioni più importanti» - non trascura di soffermarsi sul presunto ritratto del pittore Antonio Solario.<sup>121</sup>

Gli oltre venti fogli della minuta e le quattro del taccuino e dei fogli sciolti dedicate a questo ciclo<sup>122</sup> denotano un'attenzione particolare in rapporto soprattutto al panorama storico-artistico locale.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> BMV 2026, c. 17r.

<sup>120</sup> Il I affresco merita la descrizione più lunga e dettagliata, che sarà trasposta anche nel testo a stampa: «va il giovane a Roma a cavallo preceduto da due fanti armati di lancia, vicino cavalca il genitore una mula. Alla sinistra un famigliare a cavallo, viene appresso la nutrice Cirilla assisa su un asinello assistita da un fante, e seguita da un uomo avvolto in un lungo tabarro, con la testa coperta. Si avviano verso Norcia che si vede in distanza. Terra verde ed i lumi cavati col bianco e le ombre fatte con tinta più scura. I contorni fermi e scritti. Il tutto seguito con molta decisione. Questa è la migliore di tutte – sia come composizione sia come figura sia come paese, le quali non mancano di certa verità e prontezza di movimenti, non che d'individualità di carattere, secondo l'età ed il sesso. Le estremità però sono alquanto scorrette e trascurate nella loro forma. Le pieghe marcate nettamente e di forma alquanto angolare, carattere del tempo. Il paese è un misto tra il fiorentino e l'umbro sia come paese sia come fabbriche». Cfr. BMV 2026, c. 17r, e CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 101.

<sup>121</sup> Sopra l'arco del X riquadro sono raffigurate le mezze figure della Madonna con il Bambino e i Santi Severino e Sossio, opera che la storiografia recente attribuisce alla mano di Francesco da Tolentino anche sulla base delle illuminanti rilievi fatti dal Cavalcaselle in merito all'attività napoletana di quest'artista. Cfr. TOSCANO 1992, pp. 9-28.

<sup>122</sup> BMV 2026, cc. 16r-26r; 2037 19v-20r; 2032, cc. 45r-v.

<sup>123</sup> Nella storiografia artistica gli affreschi sono stati oggetto di vari studi tematici, a partire già dal D'Aloe fino a Roberto Pane, e la cui paternità non è mai stata messa in discussione. Cfr. D'ALOE 1846 che riporta le stampe di ogni singolo riquadro. Per una panoramica sulla bibliografia successiva cfr. VITA DI ANTONIO SOLARIO 2003, nota 53 (pp. 288-289).

Cosa dunque concludere? Questo Zingaro ammesso che sia Napoletano e lo sia pure Noi se dobbiamo giudicare dalle opere che gli si danno, vediamo in questo Zingaro da prima un pittore di carattere fiammingo – poi continuatore [26v] /131/ di quel modo sopra descritto ma con caratteri tra mezzo italiani, e questo ove più, ove meno predominante – ed anco in talune altre Italiano questi come sarebbe a vedersi ciò negli affreschi a S. Severino sopra ricordati, come nella gran tavola al Museo di Napoli.<sup>124</sup>

La complessità è grande, anche per un conoscitore della statura di Cavalcaselle, e gli interrogativi e i riepiloghi sparsi nelle pagine della minuta rendono bene l'idea dell'intreccio che si trovava a dover districare

Tutta questa storia può nel fondo avere un fondamento di verità solamente pare essere stata arricchita o forviata (ed anco in buona fede) da scrittori lontani nel tempo in cui furono fatte quelle opere, non avendo scorta di documenti, ed in un tempo in cui si amava mettere in tutto dello straordinario, per eccitare l'interesse a guisa del romanziere...Oppure se si vuole che sia di educazione fiamminga – Italiana ed allora gli si dà una parte dei quadri sopra notati. Ma non mai tante opere disparate per caratteri, per di educazione e per scuola e per epoca – per cui dando tutto ciò che gli vien dato si entra nella idea d'un nome preso ad in prestito, o d'un pittore che è servito di pretesto per dargli ciò che non ha fatto e non poteva fare, creato per ciò un romanzo-storico.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> BMV 2026, cc. 26r-v.

<sup>125</sup> BMV 2026, 39r-40r. Allo stesso modo, nel testo a stampa, gli studiosi lamentano che gli storici, nel racconto romanzato della vita dello Zingaro, dimenticano di assegnargli un viaggio in Fiandra, a giustificazione del suo stile fiammingo e rendere così più credibile l'assegnazione di un gruppo di opere che mostra l'influenza di quei caratteri: «It is almost a pity that the historians who take Antonio Solario or the Zingaro round Italy should have forgotten to send him into the Netherlands. We may accept, because we cannot disprove, the existence of the man, but we refuse to acknowledge as productions of one pencil the diverse creations we have named. It was not unnatural that whilst such a king as Rene' of Anjou governed, there should have been a demand for Flemish pictures in South Italy. It was almost a necessary result of Rene's own cultivation of Belgian art that Flemings should secure a footing as painters at Naples; but that Flemish legends should find a home in Italy and be

### 4.3 Collezioni reali

Nella divisione tematica operata per affrontare lo studio critico delle carte ‘napoletane’ di Giovan Battista Cavalcaselle, è ora il momento di analizzare i dipinti visionati nelle collezioni reali, nella fattispecie quelli conservati nelle sedi di Palazzo Reale e del Museo Borbonico, poi Nazionale. Vista la natura delle raccolte, nonché la mole di dipinti ritratti, e la diversa incidenza che molte delle opere hanno avuto sulla storia dell’arte napoletana dei secoli XII-XVI, si sono ulteriormente suddivisi tali manufatti tra la collezione Farnese e l’insieme dei dipinti di scuola napoletana o prodotti da artefici forestieri su territorio cittadino. Precede tale ripartizione, una descrizione delle sedi ospitanti, e delle guide e inventari dell’epoca, quest’ultimi strumenti necessari per una corretta identificazione delle opere descritte.

#### 4.3.1 Le sedi: il Museo e il Palazzo Reale

Il Palazzo Reale di Napoli sorse nel 1600 ad opera dell’architetto Domenico Fontana sull’antico Largo di Palazzo, su commissione del viceré Fernando Ruiz de Castro conte di Lemos come residenza ufficiale del sovrano Filippo III d’Asburgo. Nel corso dei secoli, tale struttura, non ha mai perso la sua funzione di residenza reale fino al 1919, quando il re Vittorio Emanuele III di Savoia la cedette al Demanio, trasformando così definitivamente l’appartamento storico dell’antica residenza reale in sede museale. Dotata di diverse stanze di rappresentanza, in molti di esse erano allocati diversi dipinti appartenenti alle collezioni della famiglia regnante, nel caso specifico di Palazzo Reale di Napoli questi erano distribuiti nelle stanze al primo piano intorno al cortile d’onore a partire dalla prima anticamera, subito dopo il teatro di Corte, fino alle stanze antistanti la cappella palatina. Indicata nelle guide dell’epoca - «The reception apartments cointain some fine pictures» informa l’*Handbook* —<sup>126</sup>

---

received as veracious by Neapolitan writers is a positive misfortune». CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 102.

<sup>126</sup> MURRAY 1855, p. 134.

l'allestimento e la distribuzione della raccolta non ha goduto però di copiose descrizioni. E così, data anche la natura prettamente privata del luogo in cui era allocata, è stato difficile ricostruire la consistenza e la distribuzione dei dipinti in questa struttura. Solo nel 1999 lo studio di Annalisa Porzio prova a gettare qualche spiraglio di luce sull'evoluzione museografica, grazie ad un attento e scrupoloso vaglio di numerose fonti archivistiche.<sup>127</sup>

L'altra sede qui presa in esame, il Museo Borbonico, oggi museo Archeologico Nazionale, ha goduto e gode ancora oggi di maggior fortuna nell'ambito degli studi. Nata come Cavallerizza Reale nel 1568, l'architettura divenne ben presto "Palazzo degli Studi", e mantenne tale funzione fino alla Restaurazione, quando prese forma definitiva il Museo Borbonico, denominato Nazionale dopo l'Unità. Qui trovarono sede le collezioni farnesiane, non solo le antichità, bensì anche la quadreria e la biblioteca, quest'ultima allocata nel salone della Meridiana fino al 1922. La raccolta di dipinti farnesiani fu integrata con le opere di produzione napoletane che giungevano al museo in seguito alle soppressioni degli enti ecclesiastici avvenute durante il precedente Decennio di dominazione francese. La storia di questa istituzione è davvero lunga e complessa, ma per l'argomento di nostro interesse, focalizzerò l'attenzione solo sui decenni a cavallo del 1860, quando la pinacoteca assunse l'aspetto e le forme in cui la vide Cavalcaselle durante il suo primo e terzo soggiorno, ossia tra il 1859-1860 e il 1875. I quadri erano distribuiti sulle pareti delle sale del primo piano, e la loro sistemazione mutò anche in linea con le esigenze delle diverse epoche attraversate.

Nella prima metà dell'Ottocento l'articolazione per scuole, e soprattutto la rappresentazione della scuola napoletana, fu aspetto di rilievo nella formazione della raccolta, che rispecchiava l'orgoglio municipalistico e le esigenze didattiche dell'Accademia. Dopo l'unità d'Italia, e soprattutto a cavallo dei due secoli, si cercò di classificare i dipinti in modo coerente ad una visione storicistica e conoscitiva della storia dell'arte. L'opera d'arte non assolveva più alla funzione e didattica e di

---

<sup>127</sup> Cfr. PORZIO 1999.

decoro, in linea con le regole accademiche, ma veniva proposta come documento informativo per la ricerca e la verifica storica.<sup>128</sup>

L'estrema sintesi appena esposta ha il solo scopo di introdurre le fonti attraverso le quali è stato possibile identificare tutti i dipinti visti e disegnati da Cavalcaselle, considerato che nel corso dei secoli non si è mantenuta soluzione di continuità né nelle sedi, né nella forma espositiva, e tanto meno nella numerazione di ogni singola opera. Nello specifico grazie all'incrocio di diverse informazioni provenienti, *in primis*, dalle stesse annotazioni del conoscitore, a cui si aggiungono quelle degli inventari editi e inediti, delle fonti bibliografiche e dal confronto con le opere stesse ancora esistenti, è stato possibile fugare ogni dubbio e giungere ad una identificazione certa, anche quando il dipinto in esame era stato raffigurato da Cavalcaselle con il semplice contorno della sua forma.<sup>129</sup>

#### 4.3.2 Guide e inventari per l'identificazione dei dipinti

Come già accennato, la descrizione singola e minuziosa di ogni dipinto presente in Palazzo Reale non è mai stata fornita dalle singole guide che, piuttosto, si sono soffermate sulla narrazione di qualche opera di certo rilievo.<sup>130</sup> Questo un po' perché l'accesso era limitato al rilascio di autorizzazione, e un po' perché, essendo quelli appartamenti reali, le opere subivano spesso cambiamenti di esposizione e di attribuzione, e non sempre si è conservata traccia di ciò. A questo si aggiunga la notevole confusione sopraggiunta in seguito all'Unità, e poi dopo la seconda Guerra

---

<sup>128</sup> DORA GAPITO 1991, p. 165.

<sup>129</sup> Per conoscere la storia della pinacoteca, oltre che leggere le schede relative a ciascuna opera, si rimanda al prezioso catalogo a stampa in più volumi del Museo Nazionale di Capodimonte, dove ora sono confluiti la maggior parte dei dipinti esaminati. Cfr. CAPODIMONTE 1994, 1995, 1999, 2008 e COLLEZIONE BORGIA 2001. Alcune schede di dipinti presenti in quest'ultima collezione sono consultabili solo presso l'Archivio del Dipartimento di documentazione del patrimonio storico-artistico del Museo e Real Bosco di Capodimonte, la cui responsabile, dott.ssa Ornella Agrillo, desidero ringraziare per la disponibilità e l'aiuto prestatomi durante l'assidua consultazione in sede degli inventari e delle schede di catalogo.

<sup>130</sup> Per esempio, ancora dalla guida Murray, è il caso della Pala Colonna. Cfr. MURRAY 1855, p. 134.



Mondiale, dove alla dispersione dei manufatti hanno fatto seguito i gravi danneggiamenti all'intera struttura.<sup>131</sup> Ma veniamo al punto che qui ci interessa. Delle numerose opere viste da Cavalcaselle nelle collezioni reali, solo 6 erano quelle allocate in Palazzo Reale da cui il conoscitore trasse appunti sui suoi fogli. A parte la pala Colonna di Raffaello, per le altre si è reso necessario il reperimento di una documentazione che desse maggiori certezze di identificazione. Ci si è affidati al confronto, e conforto, di due particolari inventari: il primo, *Prospetto de' quadri esistenti nel Real Palazzo di Napoli da trasportarsi nel Real Museo Borbonico*, fu stilato nel 1826 da Vincenzo Camuccini;<sup>132</sup> il secondo, *Inventario del Grande Appartamento di Etichetta in Napoli*, fu redatto nel 1844 in seguito al generale intervento di riordino dovuto a Gaetano Genovese, chiamato a ristrutturare e riallestire il palazzo dopo l'incendio del 1839.<sup>133</sup> Grazie al lavoro di spoglio compiuto dalla studiosa Annalisa Porzio, possiamo seguire le vicende dei dipinti di nostro interesse, di cui solo due risultano presenti nelle sale in entrambi i periodi in cui furono compilati gli inventari su citati, ossia la pala Colonna e il dipinto *l'Allegoria della Vanitas* di un ignoto artista di ambito settentrionale. Nel solo inventario del 1826 figurano la *Madonna con Bambino, san Giovannino e un angelo* copia da Lorenzo di Credi, e il ritratto di *Pierluigi Farnese con cappello piumato* di Cecchino Salviati. Gli altri, *l'Adorazione del Bambino* di Luca Signorelli, la *Madonna con Bambino e angeli* di Filippino Lippi, sono rintracciabili solo nell'inventario del 1844.<sup>134</sup>

Per quanto riguarda i dipinti disegnati dalle collezioni del Museo Borbonico, poi Nazionale, le opere, a volte disegnate fin nei minimi particolari e ricche di annotazioni, altre volte, all'opposto, semplicemente segnalate, sono indicate tutti con i rispettivi numeri di catalogo. Presenti in due diversi elenchi, tali numeri fanno

---

<sup>131</sup> Cfr. PALAZZO REALE NAPOLI 1987; PORZIO 1999.

<sup>132</sup> *Prospetto de' quadri esistenti nel Real Palazzo di Napoli da trasportarsi nel Real Museo Borbonico*, si trova nell'archivio di Stato di Napoli: ASN, Casa Reale Amministrativa, III inventario, Maggiordomia, fascicolo 2269. In PORZIO 1999, pp. 26-27.

<sup>133</sup> *L'Inventario del Grande Appartamento di Etichetta in Napoli*, è in: ASNa, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, serie Tappezzeria, fascio 74. In PORZIO, pp. 28-29.

<sup>134</sup> Non sono di aiuto, per questa sede espositiva, le sintetiche indicazioni che si possono leggere nelle guide più recenti, quali l'*Handbook* dell'editore Murray e la *Guida degli scienziati*. Nella *Guida* Murray vi è solo una breve descrizione di qualche dipinto di maggior interesse, e le righe più nutrite sono dedicate alla pala Colonna, mentre nella *Guida degli scienziati* non v'è cenno a questa quadreria. Cfr. MURRAY 1855, p. 134; NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI 1845. Cfr. Appendice III, schede 108-109.

riferimento a quelli indicati dai cataloghi consultati per le due principali visite del conoscitore: quella del 1859-1860, e quella del 1868. Dunque, per quanto riguarda la visita al Museo Borbonico, Cavalcaselle, messi da parte l'*Handbook* e la *Guida degli scienziati*,<sup>135</sup> si affida nel suo primo soggiorno all'opera compilata dal D'Aloe, *Naples ses Monumens et Ses Curiosités avec un catalogue détaillé du Musée Royal Bourbon*,<sup>136</sup> edita in lingua francese, rispecchia fedelmente i numeri e le indicazioni dell'inventario topografico compilato dal principe di San Giorgio nel 1852, *Catalogo ragionato della Regia Pinacoteca che è nel Palagio Reale del Museo Borbonico*.<sup>137</sup> Le guide del D'Aloe riproducevano le informazioni che, con tutta probabilità, erano apposte a margine dei dipinti stessi. Tale considerazione è ancora più veritiera per la seconda numerazione apposta sui fogli manoscritti a margine di ogni dipinto raffigurato. Lo è ancora di più se si pensa che tale successiva numerazione, rilevata dal Cavalcaselle per la prima volta nel 1868, corrisponde a quella data alle stampe nel 1873 da Giuseppe Fiorelli, *Del Museo Nazionale di Napoli*. Direttore generale del Museo, Giuseppe Fiorelli aveva iniziato fin dal 1863 una generale opera di revisione degli inventari, dati poi alle stampe a partire dal 1866 nelle sue collezioni antiche, e solo nel 1873 con il catalogo sulla pinacoteca.<sup>138</sup> La prova che dà corpo all'ipotesi su menzionata è che i numeri suddetti sono stati segnati sulle carte dal conoscitore durante l'elaborazione della minuta per la *History of Painting*, opera edita in due volumi nel 1871, due anni prima della stampa

---

<sup>135</sup> Cfr. MURRAY 1855, pp. 109-134; NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI 1845, II, pp. 183-190.

<sup>136</sup> Si è presa qui in esame la ristampa del 1856, cronologicamente più vicina al primo soggiorno napoletano di Cavalcaselle. Nella biblioteca personale del conoscitore si trova solo l'edizione *La galerie des tableaux du Musée Bourbon* del 1842-1843. Tale guida è precedente all'inventario San Giorgio del 1852, per cui non può essere d'aiuto per una corretta identificazione dei dipinti.

<sup>137</sup> Al principe di S. Giorgio, D. Domenico Spinelli, era affidata la direzione del Museo Reale Borbonico e Soprintendenza generale degli scavi di antichità del regno di competenza del Ministero di Casa Reale. Cfr. ALMANACCO 1855, p. 78. Il catalogo San Giorgio si conserva presso l'Archivio del Dipartimento di documentazione del patrimonio storico-artistico del Museo e Real Bosco di Capodimonte (ADDMC). Il lavoro di identificazione dei dipinti si è svolto presso l'Archivio di documentazione del patrimonio artistico del Museo di Capodimonte. Tale accertamento è stato effettuato in maniera scrupolosa su tutti i disegni, compresi quelli ben identificabili dalla rappresentazione grafica di Cavalcaselle, seguendo il rapporto tra i numeri e le relative descrizioni dell'Inventario 'San Giorgio' del 1852 e quelli del catalogo di Giuseppe Fiorelli, *Del Museo Nazionale di Napoli*, edito nel 1873.

<sup>138</sup> «Uscirono, fra il 1866 e il 1872, quelli delle medaglie della collezione Santangelo; delle monete greche, romane, medievali e moderne; delle raccolte pornografica, di epigrafia greca e italica e di iscrizioni latine; delle matrici, punzoni e conii; delle armi antiche» cfr. KANNES 1997.

del catalogo del Fiorelli. La prima e seconda numerazione è stata poi confrontata con quella indicata nelle moderne schede di catalogo delle opere del museo, consultabili nei preziosi volumi a stampa pubblicati tra il 1994 e il 2008. Ma, su tutto, la presenza delle doppia numerazione permette, oltre al diverso utilizzo del *medium*, ossia la penna o la matita, di poter confermare quali e quante delle opere disegnate dal Cavalcaselle siano state da questi viste durante il primo soggiorno.

I materiali analizzati non seguono un ordine particolare, né cronologico né topografico e mostrano, in numerosi casi, tracce di rilettura delle stesse opere in tempi diversi. Il numero dei dipinti è notevole: 135 opere visionate per un totale di 155 fogli. Di questi disegni 112 sono tracciati durante il primo soggiorno (BMV 2037 e 2032) e presentano tipologie variegata di resa grafica, i restanti nel secondo e terzo soggiorno (BMV 2033), con abbozzi dalla grafia poco precisa, anzi decisamente sommaria. Nella maggior parte dei casi il disegno si presenta ben definito nei particolari ed anche molto accurato nella descrizione degli stessi, come per la più volte citata Pala Colonna di Raffaello, i cui dettagli occupano – caso unico nel taccuino – ben 10 fogli; oppure il *San Girolamo* di Colantonio, i cui particolari sono ripresi a distanza di diverse pagine l'uno dall'altro; o ancora le diverse opere attribuite a Raffaello, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Tiziano. Molti altri dipinti sono abbozzati a grandi linee o semplicemente indicati dal profilo di un tondo o di un parallelepipedo ad indicarne la forma muniti solo dalla segnalazione di un numero. L'arco cronologico dei quadri visionati spazia dal XIV al XVII secolo, con la sola eccezione di due affreschi provenienti da Pompei e databili tra il I secolo a.C. e il I d.C. Rade sono le indicazioni bibliografiche. Riferimenti già noti sono rivolti al Vasari, D'Aloe, De Dominici, Catalani, Kugler, e la guida Murray. Nuovi riferimenti sono ai testi di Waagen, Passavant, D'Agincourt e Campori. Un altro nome, un tal Minghiotti, è segnato dal Cavalcaselle sul foglio 52r del taccuino<sup>139</sup> a fianco la descrizione del legno utilizzato per il quadro del *San Girolamo* oggi attribuito al Colantonio. È ragionevole ipotizzare che tale personaggio sia da identificare con Carlo Giuseppe Minghiotti, di origine piemontese, che lavorò nel 1860 al restauro delle tarsie di Fra Giovanni da Verona

---

<sup>139</sup> «Legno di abeto, legno che non vi nasce nel Regno di Napoli ma che facilmente trovasi venuto da fuori: Minghiotti / Pioppo legno 1868». Cfr. f. 52r (BMV 2037). Cfr. Appendice III, scheda 42 (nota 70, p. 422).

della sacrestia della chiesa di Monteoliveto a Napoli e che l'informazione sul tipo di legno utilizzato nel quadro su citato sia stata fornita al Cavalcaselle direttamente dallo stesso Minghiotti.

Nel loro complesso, le opere delle collezioni reali, non presentano rilevanti elementi di novità, a parte il cambio sede con la costituzione nel 1957 del Museo Nazionale di Capodimonte.<sup>140</sup> Fanno eccezione la Pala Colonna di Raffaello, 'migrata' al seguito del re e infine approdata nel 1916 al Metropolitan Museum di New York come dono di J. P. Morgan<sup>141</sup> e la *Cena in Emmaus* diversamente attribuita a Tiziano o a scuola veneta, di cui non si hanno più tracce e non è noto quando sia avvenuta la sua sparizione. Descritta negli inventari di Palazzo Reale nell'elenco dei dipinti da trasferire al Museo Borbonico (1826)<sup>142</sup> e in seguito indicata nell'Inventario San Giorgio (1852)<sup>143</sup> al Museo, risulta infine assente dal catalogo Fiorelli. Il disegno del Cavalcaselle, oltre a restringere gli estremi temporali in cui si può ancora certificare la presenza del dipinto nel Museo, ci fornisce un prezioso elemento visivo di quest'opera tutt'oggi dispersa. Questo, come altri piccoli e sparsi elementi di rilevante interesse, radi specie per quel che attiene i dipinti provenienti dalla collezione Farnese, sono descritti in note a margine delle relative trascrizioni nell'appendice dedicata.

#### **4.3.3 I dipinti delle raccolte borboniche: la pittura napoletana e le influenze fiamminghe**

La raccolta di tavole e tele che possiamo definire "borboniche e post-unitarie" ha origine, principalmente, dall'incameramento di oggetti d'arte dai monasteri soppressi. A partire, dunque, dal Decennio francese, il Museo si arricchì di opere provenienti dal territorio, dando vita in realtà ad un progetto di museo

---

<sup>140</sup> Altro è, invece, il discorso sul riordino della Pinacoteca oggetto del suo viaggio del 1875 in veste ufficiale, ma questo argomento sarà oggetto di approfondimento nella prossima relazione.

<sup>141</sup> Cfr. Appendice III, scheda 110.

<sup>142</sup> Cfr. PORZIO 1999, p. 220.

<sup>143</sup> I soli riferimenti temporali a nostra disposizione fino ad oggi erano il 1852, anno dell'inventario San Giorgio, e il 1873 anno del catalogo del Fiorelli. Il disegno di Cavalcaselle, tracciato a penna durante il primo soggiorno e rigato con un tratto a matita durante il secondo soggiorno, ci permette di restringere l'arco temporale "1852-1873" su menzionato, a "1859/1860-1868".

“onnicomprensivo” di stampo illuministico che si stava già facendo strada negli ultimi decenni del XVIII secolo. «Dopo quelli dei Gesuiti, nel luglio del 1799 erano infatti già stati soppressi i sette monasteri napoletani di Monteoliveto, San Gaudioso, San Severino e Sossio, San Giovanni a Carbonara, San Pietro a Majella, San Pietro ad Aram e San Martino; e fra il 1806 e il 1809 ne venivano aboliti in tutto il Regno altri duecento circa. La soppressione non comportava d'altronde di per sé una rimozione delle opere d'arte conservate in questi complessi; tuttavia, dovè costituirne una condizione-quadro e una premessa, soprattutto nel momento in cui cominciò ad emergere una conscia politica di incremento delle collezioni del museo in chiave 'nazionale', per un certo periodo incanalata nel progetto d'una 'Galleria dei pittori napoletani'». <sup>144</sup> Al ritorno dei Borbone sul trono di Napoli in seguito alla Restaurazione, si decise di dare una giusta sistemazione a quello che era stato un improvviso quanto confuso incremento delle raccolte. La linea seguita fu quella di una divisione per scuole, sulla scia del Lanzi, <sup>145</sup> ma gli esiti non furono dei migliori se nei decenni a seguire si potevano leggere e raccogliere diversi tentativi di riordinamento, svariate edizioni di cataloghi a stampa, non rare esternazioni di discredito a cui neanche l'impegno e i diversi tentativi di miglioramento profusi da personalità degne di nota – uno su tutti il D'Aloe – riuscirono a porre rimedio, complice un clima di sospetto per le riforme che dal 1848 in avanti si faceva sempre più pressante. <sup>146</sup> In seguito all'Unità i tentativi di trovare una soluzione alle problematiche espositive non mancarono, ma i risultati non furono quelli sperati. Lo stesso Cavalcaselle, nella visita ufficiale del 1875 in veste di Ispettore, ebbe a far notare diverse criticità. <sup>147</sup> Questa confusione nell'esposizione, associata alla scarsa presenza di studi di qualità sul merito di opere ed artisti, ha lasciato che errori attributivi si perpetrassero nel tempo, dando

---

<sup>144</sup> Cfr. il saggio di Leone de Castris, *Il contributo d'età borbonica e post-unitaria alla formazione d'una pinacoteca napoletana: un primo profilo*, in CAPODIMONTE 1999, pp. 11-28.

<sup>145</sup> Il curatore, Michele Arditi, era infatti in contatto con Luigi Lanzi e ne apprezzava la linea di pensiero. Cfr. Ibidem.

<sup>146</sup> Si rimanda ancora al saggio testé citato per una descrizione più minuziosa, oltre che alla ricca bibliografia a corredo, per conoscere nel dettaglio le vicende di cui si parla.

<sup>147</sup> Per questi argomenti cfr. DORA GAPITO 1991, e Capitolo 5 e Appendice IV, n. 3.

del filo da torcere ad un occhio acuto come quello di Cavalcaselle, una disperazione palpabile tra le righe della minuta napoletana per la *History of Painting in North Italy*.<sup>148</sup>

Venendo ora a dispiegare delle opere di questa sezione viste e raccontate dal conoscitore, riprendiamo il filo lì dove lo si era lasciato in merito alla figura di Colantonio e dello Zingaro. La maggior parte delle opere ‘napoletane’ allocate nel museo, infatti, è utile al Cavalcaselle nel prosieguo della trattazione sul capitolo della pittura napoletana della *History*, a cominciare dai fratelli Donzelli che le fonti vogliono allievi dello stesso Zingaro, per giungere ad Andrea Sabatini, degno seguace di Raffaello secondo il biografo napoletano Bernardo De Dominici.<sup>149</sup>

The Naples Museum contains several panels separately or jointly attributed to Pietro and Ippolito Donzelli

Ma prima di illustrare i dipinti che nel museo erano attribuiti variamente ai fratelli Donzelli, mi preme qui richiamare l'attenzione su delle raffigurazioni a fresco nell'ex convento di Santa Maria La Nova, sempre attribuite ai fratelli Donzelli. Una, l'*Andata al Calvario* e l'altra una composizione con *Incoronazione della Vergine*, l'*Adorazione dei Magi*, l'*Annunciazione*, la *Natività* e *Santi francescani* sono ascrivibili ai primi due decenni del XVI secolo e, se per la prima la critica moderna ha assegnato l'esecuzione a Andrea da Salerno,<sup>150</sup> gli altri rappresentano invece una delle mirabili valutazioni del Cavalcaselle che per primo, sulla scorta delle affinità di stile con la pala

---

<sup>148</sup> Emblematica a tal proposito l'esternazione di Cavalcaselle tracciata in minuta e rivolta all'amico Crowe in merito al tentativo di riordino di nomi ed epoche della storia pittorica napoletana: «per carità pensateci voi perché io perdo la testa». Cfr. BMV 2026, c. 40r.

<sup>149</sup> La trattazione che segue si avvale, rielaborandola, del lavoro della stessa autrice sulla minuta napoletana per la *History of Painting*. Cfr. MIELE 2009-2010.

<sup>150</sup> Cfr. il commento critico a cura di Donato Salvatore in *Vita di Pietro e Polito del Donzello pittori ed architetti*, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), nota 26 (p. 341). L'*Andata al Calvario*, di cui non ci è giunto un disegno di Cavalcaselle, è descritto da quest'ultimo come opera di artista che ha visto le opere di Raffaello. La composizione «non manca di certo spirito, e le figure di certo movimento e prontezza. Il colorito di tinte rossastre ma basse di tono ed intere ... il tutto questo fresco presenta caratteri ed una fisionomia generale d'arte che fa ricordare per esempio Andrea da Salerno». Cfr. 2026, cc. 28r-29r. Cfr. anche CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, pp. 102-103.

firmata da Francesco da Tolentino nel santuario di Liveri, indica senza indugi anche per questi affreschi una esecuzione da parte dello stesso artefice marchigiano.<sup>151</sup>

Gli storiografi napoletani, a cominciare dal Tutini fino ad arrivare a De Dominicis, dicono che i Donzelli sono nativi di Napoli, ma l'analisi delle opere sembra confutare questa affermazione.<sup>152</sup> Analizziamo ora i dipinti che si danno ai Donzelli citati dal conoscitore e visti nel Museo Borbonico. Ai fratelli Donzelli vengono attribuite due *Crocifissioni*, la prima delle quali, data a Pietro, mostra caratteri della maniera veneta tra il Mantegna ed il Carpaccio tanto da far sollevare al conoscitore l'interrogativo «come può essere dello stesso del Refettorio di S. Maria Nuova?». <sup>153</sup> L'altra, data ad Ippolito Donzelli, è opera successiva alla precedente ma che mostra caratteri della scuola napoletana. Fino a qualche anno fa, oserei dire 'non a caso' visto il notevole contributo dato dal conoscitore a questa inversione di tendenza, queste due tavole erano attribuite, rispettivamente, ad un ignoto artista veronese o padovano della fine del XV secolo,<sup>154</sup> e ad un ignoto artista napoletano degli inizi del XVI secolo.<sup>155</sup> Ma un recente studio di Fiorella Sricchia Santoro pone in essere una dettagliata e documentata argomentazione che la porta ad attribuire le opere su menzionate a Costanzo de Moysis, artista veneto e al servizio prima nella città di Ferrara e poi in quella di Napoli, si fa portatore esattamente degli stili ravvisabili nelle *Crocifissioni*, che a loro volta contengono elementi di rimando al polittico già di *San Severino* e dalla studiosa attribuito al medesimo de Moysis.<sup>156</sup> Ma il catalogo dei fratelli

---

<sup>151</sup> Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, III (1866), pp. 355-356. Cfr. Appendice III, schede 31, 164. D'altronde, questo risulta uno dei casi emblematici della scarsa ricezione delle novità cavalcaselliane nell'ambito degli studi meridionali tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo se, ancora nel 1953 padre Tommaso Maria Gallino scriveva che tali dipinti murali erano da assegnarsi ai Donzelli (GALLINO 1953), riprendendo dunque un errore già avanzato da padre Rocco nel 1927 (ROCCO 1927). L'errore si è perpetrato a lungo, e compare tutt'oggi nelle schede di catalogo della locale soprintendenza, ove si indicano come autori di queste opere i fratelli Donzelli datati alla metà del XVI secolo. Cfr. scheda sul sito CRBC-Campania (scheda OA N. 26840).

<sup>152</sup> Già il Tutini aveva avanzato questa ipotesi, fatta propria poi dal De Dominicis. In seguito Gaetano Milanese nel 1862 aveva fornito le prove di una nascita fiorentina dei due fratelli. Cfr. MILANESI 1862.

<sup>153</sup> BMV 2037, c. 31v. cfr. Appendice III, scheda 44.

<sup>154</sup> Per un'accurata bibliografia vedi CAPODIMONTE 1999, pp. 96-97, n. 65. Cfr. Appendice III, scheda 45. Cfr. anche CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 103.

<sup>155</sup> L'opera, già in pessime condizioni all'epoca in cui la vide il Cavalcaselle, è oggi conservata nei depositi di Capodimonte. Cfr. CAPODIMONTE 1999, p. 252, n. 249. Cfr. anche SALVATORE 1999.

<sup>156</sup> Cfr. SRICCHIA SANTORO 2015, p. 32 e relative note.

continua a subire colpi sotto l'attento giudizio del Cavalcaselle. E così, la lunetta raffigurante *San Martino che divide l'abito col povero*, data come opera giovanile di Andrea da Salerno, viene da Cavalcaselle riferita alla mano di Martino da Udine.<sup>157</sup> Descritta per tutto l'Ottocento come di generico artista napoletano, la lunetta è stata restituita dal Bologna al milanese Protasio Crivelli, documentatamente attivo a Napoli fra il 1497 e il 1506.<sup>158</sup> A seguire una *Madonna col Bambino in trono, san Francesco d'Assisi, san Sebastiano e Cristo nel sepolcro con la Vergine e san Giovanni Evangelista*, noto come pala di Drusia Brancazia dalla chiesa di San Domenico Maggiore dove, appunto, la vide per la prima volta il Cavalcaselle, viene collegata alla scuola di Benvenuto o Cozzarelli da Siena.<sup>159</sup> E ancora, al solo Pietro è data una *Madonna delle grazie e i Santi Francesco e Girolamo*, «brutto quadro ma di caratteri di pittura napoletana», e anch'esso oggi ricondotto alla cerchia di un anonimo artista napoletano.<sup>160</sup> Ma le riflessioni più illuminanti si possono leggere sull'*Adorazione dei Magi* della cappella palatina in Castel Nuovo.<sup>161</sup> La penetrante abilità di indagine visiva del Cavalcaselle su questa tavola può essere sintetizzata con una parola da lui stesso annotata: «pasticcio». Creduta opera di Jan van Eyck, «giudicato opera del Donzelli, rifatta da Andrea da Salerno, con ritocchi posteriori», si presenta dunque come un vero e proprio palinsesto di mani. Ma il conoscitore è fedele al suo sguardo, e aggiunge: «se dei Donzelli, non assomiglia agli altri quadri ... se Andrea o qualche scolare ha ripassato a nuovo il quadro con velature rossicce»; e più avanti, individua nella figura del Re in piedi alla destra di chi guarda l'unica parte del quadro non ritoccata, originale, e nel movimento delle espressioni del

<sup>157</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 103. Vedi Appendice III, scheda 47.

<sup>158</sup> Cfr. BOLOGNA 1977, nota 17 (p. 213). Segue la menzione di una pala presente in San Domenico Maggiore, definita «pittura di tempera rozza». Si tratta del polittico *Madonna col bambino in trono, San Francesco d'Assisi (?) e San Sebastiano*; nella lunetta *Cristo nel sepolcro con la Vergine e San Giovanni Evangelista*; nella predella *Cristo risorto e i dodici Apostoli*. Crowe e Cavalcaselle riferivano il dipinto a modi della scuola del senese Cozzarelli, e oggi ritenuto opere dell'artista campano Francesco Cicino da Caiazzo.

<sup>159</sup> Cfr. Appendice III, scheda 48.

<sup>160</sup> Vedi Appendice III, scheda 49.

<sup>161</sup> Gli autori nella *History* (1871, II, nota 2, pp. 103-104) operano una sorta di *mea culpa* sul giudizio espresso su questa tavola nella loro precedente fatica letteraria: «This picture has, undoubtedly, received some damage, but it still retains the traces of the Flemish manner, and of the hand of John Van Eyck. It is one of the few productions of the master which survives in Italy» (CROWE-CAVALCASELLE 1857, p. 98). I due autori, affidandosi alle parole del De Dominici, affermano essere questo dipinto opera tarda di John van Eyck. Se possiamo dare quasi per certo che a questa data l'opera non fu vista dal Cavalcaselle, altrettanto non possiamo confermare per Crowe.



viso della Vergine un fare del genere tedesco. Ma più interessanti ancora sono i giudizi di merito, decisamente confidenziali e immediati, che non migrano nel testo a stampa, come per esempio definire le velature rossicce «colore pomodoro». In conclusione, anche per le figure di Pietro e Ippolito Donzelli, non mancano, agli occhi del Cavalcaselle, discrepanze tra un'opera e l'altra, ma per l'*Adorazione*, van Eyck e i Donzelli «are both out of question in a feeble and injured picture of the 16th century»<sup>162</sup> non sembrano esserci dubbi e «come opera d'arte è ben poca cosa. Dunque Van Eyck non vi è mai entrato neppure in origine».<sup>163</sup>

Terminata la trattazione sullo Zingaro e i Donzelli, si passa all'illustrazione dell'artista Simone Papa, aiuto dello Zingaro nel chiostro del Platano. Da quel che si vede si può dire educato alla maniera fiamminga. Così lo descrisse il Kugler

Simon Papa, the elder, is said to have been a scholar of Zingaro; his works, however, show a decided influence of the Flemish school of Van Eyck. Several of his pictures are in the Museo Borbonico: the best represents the Arcangel Michael with other Saints, and the donors. The figure of the archangel is a direct imitation of the Michael in the celebrated Dantzig picture of the Last Judgement; the character of the landscape is also Flemish. Of the rest, Simone is not an artist of much importance.<sup>164</sup>

Il quadro in questione è il *San Michele Arcangelo con i Santi Girolamo e Giacomo della Marca e due donatori della famiglia Turbolo*, eseguito tra il 1473 e il 1476. La descrizione del Cavalcaselle lascia intendere per il quadro un forte sapore fiammingo

Il paese è ricco e pieno di accessori - acqua, isole, castelli, alberi, erbe – ma tutto di carattere (compreso il fabbricato) fiammingo ... Le figure tendono al tozzo, sono corte e le forme tendono al grave ed al pesante con le teste grandi per il corpo. Il merito generale o principale si è la cura e la precisione come ogni dettaglio ed

---

<sup>162</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 103.

<sup>163</sup> BMV 2026, c. 30v. Tirando le somme, o, per usare le parole del conoscitore «riprendendo tutto», il Cavalcaselle cerca di delineare, tramite le informazioni raccolte, una linea più coerente delle manifestazioni artistiche della pittura napoletana. Tra gli spunti più interessanti vi sono le circa quattordici pagine di riepilogo della minuta. Cfr. BMV 2026, cc. 39v-40r.

<sup>164</sup> KUGLER 1855, I, pp. 171-172.

ogni parte è fatta. Fattura anco questa di carattere fiammingo ... nel gruppo è tutta fattura di fisionomia forestiera, e ricorda come si disse quel modo al quadro a Danzig, di Petrus Cristus, di Martin Schon, e che finisce col Bosch e suoi seguaci. Il colorito è di tono rossastro acceso ma alquanto tristo, basso di tono ed intero ed anco questo al modo fiammingo. Le pieghe pure di forma angolare e di carattere forestiero. Le mani e le dita grosse nodose e tozze. Pittura di carattere fiammingo come vedesi nelle opere di quei pittori nel 1500 al seguito della scuola dei Van Eyck.<sup>165</sup>

Seguendo il percorso espositivo della minuta, i pittori che si incontrano sono diversi, ancora una volta, per stile e per opere ad essi assegnate. Parliamo di artefici come Simone Papa, Silvestro Buono, Angiolillo Roccadirame, i quali avranno menzione marginale, ma esaustiva, nella *History of Painting in North Italy*. Altrettanto sintetica è la trattazione di Andrea Sabatini, «he became a disciple of Raphael...he may be classed on the same level as Jacopo Siculo or Pacchia of Sienna; and with Penni, Leonardo da Pistoia, and Polidoro, he contributed to the rise of that branch of the Neapolitan school which fills the 16th century». Il conoscitore non è stato molto generoso nelle sue note a margine dei dipinti attribuiti a quest'ultimi artefici, e dunque possiamo, anche in questo caso, seguirne il ragionamento solo attraverso la minuta. Demandando, dunque, alle trascrizioni in appendice corredate di note esplicative ciò che riguarda le opere degli artisti su menzionati, mi preme qui evidenziare come, il viaggio del 1868 in territorio partenopeo sia stato un ripercorre gli stessi luoghi, rivedere le stesse pitture e, infine, elaborare la bozza preparatoria per il testo a stampa. Ma il testo non mostra quante e quali meditazioni videro tormentare il conoscitore. Solo la lettura integrale della minuta rende bene l'idea del percorso travagliato di 'ricomposizione' della storia dell'arte napoletana tra il finire del '400 e il principiare del '500 operato da Cavalcaselle. Ma ancora di più ci mostra come, nella redazione 'napoletana' della minuta, il conoscitore ebbe parte fondamentale e da protagonista rispetto all'amico e collega Crowe, al cui giudizio si affida per fugare le proprie insicurezze. Ma per rendere bene l'idea di quanto lo studio della pittura napoletana sia stato travagliato, sono illuminanti ancora una volta i discorsi dello

---

<sup>165</sup> BMV 2026, c. 42v. Vedi Appendice III, scheda 51.

stesso Cavalcaselle. Lascio, dunque, alle sue più incisive parole quale fosse lo stato dell'arte, quale le problematiche e infine quali le speranze per il futuro della storia dell'arte napoletana

La storia di quei pittori non si basa in documenti, le opere abbiamo veduto in quali contraddizioni ci conducono. Di più la storia è scritta in tempi lontani a quello nel quale le opere furono fatte ed in un tempo in cui si amava molto l'arricchire colla favola e supplire con racconti ciò che la storia non diceva, o le lacune e le difficoltà che s'incontravano, supplendo alle mancanze. In un tempo in cui le opere intorno alle quali si scriveva erano ben poco studiate, per non dire quasi dimenticate, o non considerate sotto il punto della critica. Certo che a Napoli nel secolo XV ed anco parte del XVI vedesi un arte di carattere forestiero quindi importato di fuori, e ... opere fiamminghe e fiamminghe-italiane, cioè l'arte forestiera inestata al carattere locale Italiano o la preponderanza di quel elemento forestiero sopra il carattere dell'arte locale. ... I documenti potranno accomodare nomi, cognomi, date e separare il vero dal falso, ma non potranno cambiare la fisionomia delle opere, il carattere dei dipinti, ed il merito loro resterà quello che le pitture ci dicono ed abbiamo (se non siamo caduti in errore) descritto e definito.<sup>166</sup>

#### **4.3.4 I dipinti della raccolta Farnese: i pittori veneti, emiliani, e toscoromani**

Come è ben noto, quella che oggi è conosciuta come *Collezione Farnese* è situata a Napoli per volere di re Carlo di Borbone, giunto sul trono partenopeo nel 1734 portando con sé in dote la ricca collezione ereditata dalla madre Elisabetta Farnese proveniente dai palazzi di famiglia di Parma, Piacenza, e Roma. Inizialmente allocata a Palazzo Reale di Napoli, e dal 1738 nella costruenda Reggia di Capodimonte, dopo la Restaurazione del 1815 fu quasi del tutto trasferita al Palazzo dei Regi Studi a formare, con le opere provenienti dai principali luoghi di culto della città, il prestigioso Real Museo Borbonico. Con la «costituzione della Galleria Farnesiana era nato il

---

<sup>166</sup> BMV 2026, cc. 45r-v.

primo museo napoletano: un museo formato con dipinti spesso famosi e d'altissimo valore, anche se non legati alla storia artistica della Capitale meridionale, realizzato con moderni criteri espositivi, visitabile a richiesta pur restando di esclusiva proprietà del sovrano. Soprattutto un museo che con il suo inestimabile patrimonio sarebbe diventato di lì a qualche decennio punto di partenza per successivi e più articolati sviluppi museografici che avrebbero finito per segnare profondamente anche altri aspetti della storia del collezionismo pubblico a Napoli tra Otto e Novecento».<sup>167</sup> Sistemata per epoche e scuole, la raccolta di dipinti provenienti dalla collezione farnesiana era distribuita, unitariamente alle opere delle altre collezioni, in 16 sale del primo piano dell'attuale Museo Archeologico Nazionale, e qui rimase – tralasciando le problematiche di natura espositiva sorte nei decenni successivi all'unità d'Italia – fino al 1957, quando tutta la pinacoteca fu trasferita nella Reggia di Capodimonte, atto che costituì la nascita del Museo Nazionale di Capodimonte.<sup>168</sup>

In questo studio, concentrato principalmente sulle risultanze delle indagini cavalcaselliane nella riscrittura della storia dell'arte del contesto napoletano, ci si è qui limitati a dare le opportune delucidazioni nelle trascrizioni delle note dai manoscritti. Si può notare anche qui, come per tutta la produzione di Cavalcaselle, un segno distintivo riguardo preferenze più o meno accordate ad alcuni dipinti rispetto ad altri. Questo segno distintivo è ravvisabile nella maggiore o minore attenzione e dedizione nel descrivere i particolari di alcuni dipinti, sia in forma grafica, sia in forma scritta. Esempio in tal senso, oltre alla Pala Colonna già citata, sono: la *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini; il *Ritratto del Cardinale Alessandro Farnese, futuro papa Paolo III* di Raffaello, la *Madonna del Divino Amore* dei Giovan Francesco Penni; il *Ritratto di Leone X con due cardinali* di Andrea del Sarto; *Ritratto di papa Paolo III a capo scoperto (senza camauro)*, *Ritratto di Paolo III con i nipoti*, *Ritratto di Filippo II* e la *Danae* di Tiziano; *Sacra famiglia con San Giovannino, detta "Madonna del Velo"*, *Ritratto di Clemente VII*, *Ritratto di papa Clemente VII* di Sebastiano del Piombo; *Ritratto di Galeazzo Sanvitale*, *Sacra Famiglia*,

---

<sup>167</sup> Non è questa la sede per descrivere dettagliatamente le vicende di questo museo, in alcuni periodi decisamente travagliate e complesse. Si rimanda ai saggi *Introduzione* di Nicola Spinosa (pp. 11-25), e *Breve itinerario delle raccolte farnesiane attraverso le fonti e gli inventari* di Leone de Castris (pp. 27-57) in CAPODIMONTE 1994.

<sup>168</sup> Nella allocazione dei dipinti in questa sede, il curatore Bruno Molajoli scelse di tenere distinte le opere della raccolta farnesiana (I piano), da quelle di provenienza napoletana (II piano).

*Ritratto di gentiluomo*, detto *Giovan Battista Castaldi*, l'*Antea* di Parmigianino; *Sacra Famiglia con San Giovannino e Sant'Elisabetta*, detta la "*Madonna della gatta*" di Giulio Romano. È interessante sottolineare l'attenzione dedicata ad alcuni disegni di grandi maestri, quali la *Sacra famiglia con san Giovannino e sant'Elisabetta*, detta la *Madonna del Divino Amore* di Giovan Francesco Penni, il *Mosè innanzi al rovelo ardente* di Raffaello e il *Gruppo di Armigeri* di Michelangelo. Non meno singolare è l'unico caso di presenza di un lucido in questi materiali, eseguito sul trittico con *Madonna e Santi* di Taddeo Gaddi.<sup>169</sup> Altresì, attitudine particolare del conoscitore, effettuare cambi di attribuzione, corredati da giudizi spesso perentori nei fogli manoscritti, che mantengono tutt'oggi inalterata la loro validità, e pure alcuni dei dipinti di provenienza farnesiana non sono esenti dal giudizio critico del conoscitore. È il caso, ad esempio della *Natività* di Boccaccio Boccaccino, all'epoca attribuita genericamente a 'scuola fiorentina', o lo *Sposalizio della Vergine* di Francesco Zaganelli, data a quei tempi alla mano dell'artista fiorentino Cosimo Rosselli. La maggior parte di queste raffigurazioni fu vista dal Cavalcaselle nel primo soggiorno, ma una generale revisione di molti dipinti di scuola veneta e tosco-romana fu oggetto di riesame – così come si evince dal cod. 2033 che riporta le date del 1868 e 1875, rispettivamente secondo e terzo soggiorno – per lo studio e successiva edizione a stampa delle monografie sui pittori Tiziano e Raffaello, pubblicate rispettivamente nel 1877-1878 e 1882-1885.

#### 4.4 Collezioni private

Di notevole interesse sono risultate le carte relative alle visite fatte da Cavalcaselle nelle collezioni private napoletane, in particolare quelle del marchese Michele Santangelo e dell'imprenditore Gaetano Zir.

Grazie agli appunti e agli schizzi lasciati dal conoscitore, è stato possibile, infatti, rintracciare molti pezzi che, proprio perché private hanno subito a partire dal

---

<sup>169</sup> Quest'ultima opera fa parte della Collezione Borgia, acquisita dalla casa Reale nel 1814. Cfr. il saggio di MILANESE 2001.

1860 diverse traversie caratterizzate da frequenti cambi di proprietà ed esportazioni che hanno reso difficile stabilirne le successive collocazioni. Di fatto molti dipinti che nel XIX secolo nel volgere di qualche decennio a ridosso e dopo l'Unità, complice la destabilizzazione politica e la crisi economica di molte delle famiglie proprietarie di raccolte, presero la strada dell'estero, acquistati per lo più da grandi magnati americani. Siccome molte di queste compra-vendite avvennero ai margini della legalità e del rispetto delle norme di tutela – blande, variegate, ma comunque esistenti –, di esse non si è conservata testimonianza. Carte alla mano, l'immane e minuzioso lavoro di censimento operato da Federico Zeri e da Burton B. Fredericksen,<sup>170</sup> ha permesso di collegare alcune delle opere viste e disegnate da Cavalcaselle a Napoli con quelle ancora esistenti in diversi musei del nord America, lì dove non si era mantenuta traccia della provenienza più antica. In altri casi, come quello del mercante Luigi Pastacaldi, l'incrocio di alcune informazioni di archivio e di quelle emerse dalla testimonianza di Cavalcaselle hanno condotto alla formulazione di altre ipotesi.

Restano, allo stato attuale, alcune dipinti ancora da “ritrovare”, parafrasando il titolo di un noto articolo di Giovanni Previtali su alcuni lavori del pittore Salvo d'Antonio, tra cui anche la *Santa Lucia* attribuita a quest'ultimo da Cavalcaselle quando l'opera si trovava nella collezione del generale Pucci a Castellammare di Stabia.

#### 4.4.1 Collezione Santangelo

La collezione Santangelo<sup>171</sup> ha origine tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo per opera di Francesco Santangelo, avvocato di cultura giacobina e massonica, appassionato cultore di lettere e belle arti che, grazie ad una crescente fortuna economica, collezionò dipinti, arredi e oggetti antichi. Fu attivo politicamente durante il decennio francese anche se non ricoprì incarichi pubblici, cosa che invece fece suo figlio Nicola il quale, nel 1807, iniziò una carriera pubblica come Segretario Generale dell'Intendenza di Terra di Lavoro. «Il decennio francese dovette risultare

---

<sup>170</sup> FREDERICKSEN-ZERI 1972.

<sup>171</sup> Si deve al lavoro di ricerca della dott.ssa Paola Fardella una sistematica descrizione della storia e del contenuto di tale raccolta. Cfr. FARDELLA 1999, pp. 143-192.

particolarmente importante per la formazione del Museo Santangelo, che costituisce per questo uno degli esempi migliori di quell'arricchimento delle raccolte formate da "uomini nuovi" in un momento di grandi trasformazioni politiche e sociali, a spese prevalentemente delle antiche collezioni nobiliari, in progressivo impoverimento». <sup>172</sup>

Nel 1813 i Santangelo acquistarono il palazzo Carafa di Colubrano in via San Biagio dei Librai per farne la residenza propria e della propria raccolta. Da questa data la raccolta comincerà ad acquisire maggior prestigio e verrà visitata e descritta da molti illustri viaggiatori stranieri o da amatori della città. Così infatti la descrive, nel 1815, l'abate Domenico Romanelli nella *Napoli antica e moderna*

Il nuovo padrone di questo palazzo è l'avvocato D. Francesco Santangelo, il quale vi ha riunito una superba quadreria, un museo numismatico, altro di vasi etrusci, una copiosa biblioteca, ed un prezioso assortimento di stampe da' primi tempi dell'incisione sino a' di nostri. Io dovrei lodare il gusto, ed il zelo di così benemerito cittadino, che ha saputo apprezzare le nostre cose per non farle cadere nelle mani degli stranieri. <sup>173</sup>

La fortuna dei Santangelo non sembrò incrinarsi in rapporto ai mutamenti politici. Anche durante la Restaurazione e negli anni seguenti la collezione continuò a crescere. «Nel 1831 il primogenito di Francesco, Nicola, rientrò a Napoli come Ministro degli Interni e da quel momento il palazzo di via San Biagio acquistò una definitiva e rilevante centralità nella vita culturale cittadina, divenendo una delle mete deputate per i viaggiatori, ma specialmente un ben noto cenacolo culturale per gli artisti ed i letterati di stanza a Napoli [...] Accanto a Nicola, ma non altrettanto elogiato pubblicamente e dimenticato dai repertori biografici locali, operò il fratello minore Michele, figura assai poco nota e posta in ombra dalla celebrità garantita al primogenito dal ruolo ufficiale svolto, ma certamente personaggio importante per la storia della collezione». <sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Ibidem, p. 144.

<sup>173</sup> ROMANELLI 1815, III, p. 91.

<sup>174</sup> Nicola Santangelo fu fregiato del titolo di Marchese dal re Ferdinando II, dal quale fu però allontanato dal suo incarico per i sentimenti antiliberali. Morì il 28 novembre 1851. Il fratello Michele,

Altra osservazione degna di nota sul valore della collezione di casa Santangelo è quella scritta dal D'Aloe nel 1845 nella guida *Napoli e luoghi celebri delle sue vicinanze*, opera a stampa commissionata proprio da Nicola Santangelo, responsabile dell'organizzazione della VII Riunione nazionale degli Scienziati, descrizione che mette in evidenza i cambiamenti avvenuti rispetto alla narrazione fattane trenta anni prima dall'abate Romanelli

Questo museo, frutto di quasi sessant'anni di cure e di gravissime spese, comprende le collezioni di quadri antichi e moderni, che sommano a meglio di trecentocinquanta; quella de' vasi dipinti etruschi ed italo-greci; le terrecotte greche e romane, i vetri, ed i bronzi; il medagliere; le pietre incise, gli ori e gli argenti; la collezione delle stampe e de' disegni originali, e la biblioteca. Non potendo tutte minutamente discorrer le parti di questa vasta e preziosa raccolta, ci limiteremo soltanto a parlarne in generale, dilungandoci un poco nel far menzione di quelle dipinture che meglio chiamano a sé il pensiero.<sup>175</sup>

Il prestigio della collezione cominciò a incrinarsi intorno alla metà del secolo.<sup>176</sup> Le raccolte di antichità furono vendute a blocchi omogenei,<sup>177</sup> mentre peggior sorte subì la pinacoteca. Un primo tentativo di vendita di quest'ultima risale al 1865, anno a cui si deve datare, con molta probabilità, un primo inventario di essa redatto in francese e conservato presso gli eredi della famiglia Santangelo ove si legge

---

invece, morì nel 1877 senza eredi. Quest'ultimo acquistò nel 1837 la parte di collezione di proprietà del fratello Nicola, cfr. FARDELLA 1999, pp. 153-154, 164.

<sup>175</sup> NAPOLI E LUOGHI CELEBRI 1845, vol. II, pp. 322-323.

<sup>176</sup> Anche la Guida Murray accenna a questa collezione. Cfr. Murray 1855, p. 138. Tra i pochi quadri citati da questa guida come presenti nella raccolta Santangelo ritroviamo gli stessi visti e disegnati anche dal Cavalcaselle, nella fattispecie: «an interesting portrait by *Albert Durer*, with his monogram and the date 1508; portraits of Rubens and himself on one canvas by *Vandyke*; portraits of the Marchese di Pescara and Vittoria Colonna by *Sebastiano del Piombo*; ...and the Assumption of the Virgin by *Michael Woblgemuth*, painted for the family of Volkamerin of Nuremberg, and dated 1479».

<sup>177</sup> Nel 1860 la collezione di gemme fu venduta da Michele al mediatore Alessandro Castellani, nucleo che confluirà poi nelle raccolte del British Museum. Cinque anni dopo, grazie sempre all'intermediazione di Castellani, lo stesso Michele cercò di vendere la parte archeologica a due antiquari parigini, Rollin e Feuarent, lasciando diritto di prelazione al Comune di Napoli che acquistò la raccolta grazie all'intercessione di Giuseppe Fiorelli, allora direttore del Museo Nazionale. Cfr. FARDELLA 1999, p. 179. Cfr. anche MILANESE 2015, *ad indicem*.



la descrizione di 177 dipinti.<sup>178</sup> Osserva Paola Fardella risulta scritto in grafia simile ad altro relativo agli oggetti di natura archeologica stilato nello stesso 1865 e che si conserva presso l'archivio storico della soprintendenza archeologica di Napoli. Quest'ultimo inventario, anch'esso scritto in lingua francese, si lega all'interesse di due antiquari parigini, Rollin e Feuardent, ad acquistare la raccolta di antichità esprimendo, forse, anche il desiderio di conoscere la natura e la consistenza della pinacoteca.

Seguì nel 1876 un altro tentativo di vendita con relativo catalogo a stampa in forma anonima – *Catalogo della pinacoteca dei marchesi Santangelo* –, ove vengono fornite informazioni su 146 quadri. Questo tentativo di alienazione non sembra però che si sia concretizzato e così l'incombenza passò di generazione, ai pronipoti eruditi visto che Michele, Luigi e Mario. Il 2 febbraio 1877 Mario scrisse a Giuseppe Fiorelli annunciando l'intenzione di alienare a favore di acquirenti francesi la quadreria, dando sempre diritto di prelazione al neo nato Regno d'Italia. Purtroppo, per carenza di fondi, non si poté procedere all'acquisto in favore di una collezione pubblica italiana. Un altro tentativo fu fatto nel 1887 e in tale occasione fu compilato un nuovo inventario nel quale sono descritti 205 quadri.<sup>179</sup> Neanche questo tentativo andò a buon fine. Intanto, le condizioni degli eredi si facevano sempre più difficili e, al voltar di secolo, ciò che restava della gloriosa pinacoteca risultava già trasferito nella villa della famiglia Santangelo a Pollena<sup>180</sup> da dove finì col disperdersi.<sup>181</sup>

Cavalcaselle visitò tale collezione nel novembre del 1859, a pochi giorni dal suo arrivo in città avvenuto proprio il 14 dello stesso mese. In una pagina del taccuino, la 19r, sono disegnati e annotati alcuni dei dipinti conservati nel palazzo di via San Biagio dei Librai, e in calce alla pagina è riportata la dicitura «Santangelo Napoli novembre». Dunque, nell'arco di poco meno di due settimane, lo storico dell'arte aveva già ampiamente spaziato nel variegato panorama cittadino di emergenze artistiche, fornendoci al contempo la conferma che le sue perlustrazioni non si limitavano cronologicamente al solo ambito temporale finalizzato alla pubblicazione,

---

<sup>178</sup> Il documento è stato trascritto da Paola Fardella, cfr. FARDELLA 1999, pp. 293-301.

<sup>179</sup> Ibidem, pp. 316-324. Un altro inventario, probabilmente di poco successivo, è conservato in fogli sciolti presso l'archivio della famiglia Santangelo, cfr. Ivi, pp. 301-314.

<sup>180</sup> Si tratta di Pollena Trocchia, paese in provincia di Napoli, alle pendici del Monte Somma.

<sup>181</sup> Alcune oggetti di arredo, statue e dipinti sono stati di recente venduti per volontà degli eredi ad una asta di Sotheby's, cfr. PALACIOS 2011.

ma andavano anche oltre. In tal senso, a mo' di esempio, si può menzionare il quadro attribuito a Rubens *Ritratti di Rubens e Van Dyck*, ora attribuito ad ignoto artista fiammingo e conservato al Museo del Louvre di Parigi e chiosato dal Cavalcaselle come «bellissimo».<sup>182</sup>

Oltre a questo, Cavalcaselle disegnò in maniera più sommaria altri 6 dipinti, di cui 4 di scuola italiana e 2 di scuola tedesca. Il primo tra quelli italiani, *Sacra famiglia con san Giovannino e santa Margherita*, è disegnato a pieno foglio, ben dettagliato e ricco di annotazioni, e considerato ugualmente «bellissimo» dal conoscitore. Il quadro era attribuito a Ghirlandaio ma Cavalcaselle non concordò e propose invece il nome di Filippino Lippi come autore dell'opera,<sup>183</sup> assegnazione poi confermata dagli studi successivi, a partire da quello del Berenson,<sup>184</sup> e ora universalmente accettata.<sup>185</sup> A seguire, l'opera oggi ritenuta copia di un seguace di Sebastiano del Piombo, conservata al Columbus Museum of Art, *Ritratto di un uomo e di una donna*, creduta però all'epoca, anche dal Cavalcaselle, autografa del maestro veneziano.<sup>186</sup>

Singolare è il caso di una tavola di Vincenzo Catena di cui Cavalcaselle non riesce a sciogliere la sigla del nome - «V·C·P·?» - riconoscendone indubbiamente delle caratteristiche veneziane e facendo riferimento a un piccolo quadro di Londra che però non è stato possibile identificare. Attualmente conservata a Tokyo, al National Museum of Western Art, la *Sacra famiglia con san Giovannino* ha una provenienza napoletana.<sup>187</sup> Nella scheda del museo si legge infatti che prima provenienza nota è la collezione di Gaspar de Haro y Guzmàn, Marchese del Carpio, 1682, dopodiché le successive notizie la segnalano già nella Edward Perry Warren Collection, Lewes, in cui rimase tra il 1903 e il 1928 circa. Diversi successivi passaggi l'hanno fatta approdare poi nella città giapponese, ma quel che qui interessa evidenziare è il vuoto che c'è da colmare tra il 1682 e il 1903. Parte di questo periodo può essere riempito

---

<sup>182</sup> cfr. Appendice III, scheda 135.

<sup>183</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, vol. II (1864), pp. 450-451.

<sup>184</sup> Berenson si richiama proprio alle riflessioni di Cavalcaselle per confermare il cambio di paternità dell'opera. Cfr. BERENSON 1900, pp. 238-243.

<sup>185</sup> Cfr. Appendice III, scheda 133

<sup>186</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, vol. II, p. 342. Cfr. Appendice III, scheda 134

<sup>187</sup> Cfr. Appendice III, scheda 137.

con la presenza del dipinto nella collezione Santangelo.<sup>188</sup> La testimonianza del conoscitore, quindi, resta per ora l'unica prova di un possibile passaggio nella quadreria Santangelo.

Rientra, invece, nel novero delle opere ancora da rintracciare una *Sacra famiglia con san Giovannino* di un artista talora creduto Giulio Romano, altre volte Giovan Francesco Penni o addirittura Raffaello, ma ritenuto dal Cavalcaselle, che ne traccia un disegno particolarmente accurato e a piena pagina, opera di un anonimo artista fiorentino e così descritto nella versione italiana della monografia sull'artista umbro

Napoli. «La Sacra Famiglia» pittura su tavola della Collezione Santangelo, la quale precedentemente faceva parte della Collezione del principe di Tarsia, ove questo quadro era indicato come opera di Raffaello. La Vergine è seduta in seggio di stile del Rinascimento; tiene il Bambino Gesù in braccio, e colla mano destra avvicina ad esso il San Giovannino. Dietro è figurato San Giuseppe ritto in piedi ed appoggiato colla mano destra ad un lungo bastone in atto di osservare. Nel fondo s'allarga la tenda dell'alcova. La scena ha luogo in un interno di bello stile architettonico. La composizione ricorda tanto quella della Vergine detta della Rosa, menzionata tra i dipinti del Museo di Madrid, quanto un disegno d'un simile soggetto, ma di tempo anteriore, il quale abbiamo pure ricordato a Windsor. Però la tecnica esecuzione non appare chiaramente del Penni a cui ora si è propensi ad attribuire il dipinto, ma sembra a noi di qualche pittore fiorentino seguace tanto della maniera di Raffaello come di quella di Sebastiano del Piombo.<sup>189</sup>

Per concludere la disamina sui quadri visti da Cavalcaselle nella collezione Santangelo, non resta che accennare ai due dipinti di scuola tedesca: *Ritratto di fanciulla*

---

<sup>188</sup> Non sappiamo di preciso quando ne entrò a far parte e, purtroppo, nemmeno quando fu venduto, e a chi. Dallo studio di Paola Fardella ricaviamo che in un inventario manoscritto databile tra il 1865 e il 1876 un quadro indicato al n. 173 corrisponde a «Vincenzo Catena: La S.Sa Vergine, il Divin Bambino e S. Giovanbattista. Bel dipinto sopra tavola. Bellissimo colorito. 0,40 per 0,54».<sup>188</sup> In un successivo catalogo, quello a stampa del 1876, lo ritroviamo invece con l'indicazione di un anonimo artista di scuola veneziana, «La santa famiglia. Tav. m. 0,59-0,39». SANTANGELO 1876, p. 36 n. 104. Le misure, oltre a corrispondere nei due inventari ora citati, sono le stesse del dipinto in questione conservato a Tokyo, indicate nella relativa così scheda «40.7 x 51.9». cfr. la scheda all'indirizzo web <https://goo.gl/suTimW>.

<sup>189</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1884-1891, vol. III (1891), pp. 395-396.

di Albrecht Dürer e *Morte della Vergine, con epitaffio* di Michael Wohlgemuth. Sul primo,<sup>190</sup> sul quale Cavalcaselle non si soffermò a lungo, è oggi ritenuto opera di Hans Süss Von Kulmbach ed è conservato al Metropolitan Museum of Art di New York, mentre il secondo<sup>191</sup> è considerato di ignoto artista tedesco, ultimo quarto del XV secolo ed è allocato nel Museum of Fine Art di Boston.

#### 4.4.2 Collezione Zir<sup>192</sup>

Non sono molte le notizie su questa collezione, escluso il catalogo della quadreria – non si sa se redatto per una imminente vendita – scritto dal pittore Gonsalvo Carelli e dato alle stampe nel 1875 dall'editore De Angelis di Napoli.

La raccolta di Gaetano Zir ha le sue radici nell'attività di collezionista del padre Martino, fondatore dell'Albergo della *Vittoria*. Martino Zir, imprenditore di origine parmense, si trasferì a Napoli,<sup>193</sup> ove cominciò la sua attività di albergatore divenendo in breve tempo il proprietario non solo del più lussuoso e rinomato albergo della città, ma anche stimato collezionista di quadri di arte antica e moderna. L'Albergo della *Vittoria* fu descritto nelle migliori guide e fu noto per ospitare personaggi di rilievo provenienti dalle diverse nazioni europee. Fu il primo albergo di lusso con vista sul mare; di grandi dimensioni, occupava un intero palazzo di recente costruzione, oggi conosciuto come Palazzo Statella, dal nome del proprietario che l'acquistò dagli eredi Zir. Già nei primissimi anni '40 dell'Ottocento il figlio Gaetano collaborava con il padre nell'amministrazione dell'attività ricettiva. Fu questo anche il periodo in cui l'Albergo visse il momento di maggior splendore e, infatti, fu ampliato con la sopraelevazione di due piani e la conseguente creazione di altre camere. Alla morte di

---

<sup>190</sup> Cfr. Appendice III, scheda 139.

<sup>191</sup> Cfr. Appendice III, scheda 136.

<sup>192</sup> Per informazioni sulla nascita e sulla consistenza della collezione di Gaetano Zir cfr. FARDELLA 1999, pp. 121-127 e KAWAMURA 2009, pp. 107-136. Per la consistenza della collezione cfr. CARELLI 1875.

<sup>193</sup> La famiglia Zir risulta stabilmente in città fin dal Decennio francese. Cfr. FARDELLA 1999, pp. 121-122.

Martino, il 19 settembre 1842, la gestione dell'albergo e della collezione di opere d'arte passò al figlio Gaetano, proprietario degli immobili insieme al fratello Mario.

Tra i numerosi personaggi illustri che l'albergo ospitò negli oltre cinquanta anni di attività ricordiamo, su tutti, Alexandre Dumas padre che così descrisse la figura di Zir e la sua pinacoteca vista nel 1835

Il signor Martino Zir, è il tipo del perfetto albergatore italiano: uomo di gusto, uomo di spirito, distinto conoscitore di antichità, amatore di quadri, cacciatore di cineserie, collezionista di autografi, il signor Martino Zir è tutto, meno che albergatore. Ciò non toglie che il Vittoria sia il miglior albergo di Napoli. Come ciò avvenga non saprei. Dio è, perché è. Bisogna anche dire che il Vittoria è in una posizione incantevole; apri una finestra, e vedi Chiaia, la villa Reale, Posillipo; ne apri un'altra, ecco il golfo e, alla estremità del golfo, simile a un vascello eternamente ancorato, Capri azzurrata e poetica; ne apri una terza, ed è Santa Lucia con i suoi mellonari, i suoi frutti di mare, i suoi gridi di tutti i giorni, le sue luminarie di tutte le notti. Le camere da cui si vedono tutte queste belle cose non sono appartamenti; sono gallerie di quadri, gabinetti di curiosità, botteghe di bric à brac. Io credo che ciò che decide il signor Martino Zir a ricevere forestieri in casa sua, è anzitutto il desiderio di mostrar loro i tesori che possiede; poi, data la circostanza, alloggia e nutrisce gli ospiti. È vero che alla fine del loro soggiorno al Vittoria li aggiunge un totale della loro spesa: totale che ascende a cento scudi, a venticinque luigi, a mille franchi, più meno, anche questo è vero; ma ciò avviene perché essi domandano il conto. Se non facessero, io ritengo che il signor Martino Zir, perduto nella contemplazione di un quadro, nella valutazione di una porcellana o nel deciframento di un autografo, si dimenticherebbe di presentarlo.<sup>194</sup>

Dopo questa breve panoramica sulla storia della fortuna della famiglia Zir, passiamo ora a parlare più nel dettaglio dei quadri che qui ci interessano. L'unico catalogo noto, come già accennato, è quello redatto da Gonsalvo Carelli e pubblicato nel 1875. Da questo inventario non si evincono informazioni particolari sull'allestimento dei quadri, anche se sono rese note altre notizie interessanti, come i commenti sulle cornici. I quadri inventariati sono 277 localizzati nell'Albergo Vittoria e 88 nell'Hotel Grande Bretagne, anche se quest'ultimo non era né di proprietà né

---

<sup>194</sup> Il brano è tratto dal *Corricolo*, cfr. KAWAMURA 2009, pp. 113-114.

gestito da Gaetano Zir. Numerosi i dipinti di scuola napoletana, prevalentemente cinque e seicenteschi, oltre che di molti pittori moderni. Altrettanto consistente era la scuola emiliana così come quella romana e quella veneziana. Pezzo di spicco era l'*Ecce Homo* di Antonello da Messina, oggi al Metropolitan Museum di New York, confluito in questa collezione nel 1861 dalla pinacoteca di Giacomo Lazzari e ove fu visto in vendita da Cavalcaselle.<sup>195</sup>

Gaetano Zir indubbiamente conosceva bene Cavalcaselle, e gli permise verosimilmente di entrare in contatto con diversi collezionisti privati grazie alla sua intermediazione o alla sua segnalazione. I quadri visti dal conoscitore in casa Zir fanno capo a diversi soggiorni, quasi a riprova di una frequentazione più o meno assidua.<sup>196</sup>

Al contrario di quanto avvenuto per la collezione Santangelo, le opere viste si mostrano coerenti stilisticamente sia da un punto di vista cronologico che geografico. La prima opera disegnata accuratamente e annotata copiosamente, è una *Madonna con Bambino e due angeli* attribuita al pittore Pesellino. Purtroppo, questo dipinto risulta ancora oggi di ubicazione ignota. Dalle note dello storico dell'arte però si evince che egli concorda con tale attribuzione, riconoscendone anche l'affinità stilistica con due tavolette un tempo collocate nella collezione Campana di Roma,<sup>197</sup> o con autori quali Zanobi Macchiarelli, Fra Filippo Lippi, Alessio Baldovinetti. Non sappiamo di preciso quando il quadro abbia lasciato la collezione di Gaetano Zir, anche se Cavalcaselle lo cita lì nell'edizione italiana della *Storia della pittura*; nel catalogo di vendita compilato da Gonsalvo Carelli non è presente collezione napoletana.<sup>198</sup>

Seguendo l'ordine delle carte cavalcaselliane incontriamo una tavola, raffigurante una *Madonna con Bambino e due angeli*, riferita anche nel successivo catalogo Carelli a Domenico Ghirlandaio, ma attribuita da Cavalcaselle a Raffaellino del Garbo

---

<sup>195</sup> il quale, infatti, ne riporta anche la cifra di cessione di 800 ducati. Cfr. BMV 2037, c. 59v. Vedi Appendice III, scheda 142. La pinacoteca di Giacomo Lazzari, con le sue 494 opere, fu tra le più note e omaggiate nei primi decenni dell'Ottocento. Nel 1843, in seguito alla morte di Giacomo, fu stilato un inventario, a cui ne farà seguito un altro del 1850. A varie riprese dal 1843, dunque, gli eredi di Giacomo Lazzari venderanno la collezione.

<sup>196</sup> Cfr. Capitolo 3.

<sup>197</sup> CAMPANA 1859, p. 25, n. 210; STEDERINI 2008.

<sup>198</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1883-1902, VI (1894), p. 31 [Pesellino, collezione Zir].

allorché la vide nella casa del fratello del generale Piccenna.<sup>199</sup> Non sappiamo chi abbia messo in contatto il conoscitore con questo collezionista, ma l'opera sarà poi acquisita da Gaetano Zir, e infatti lo stesso Cavalcaselle avrebbe annotato con un appunto postumo del 1868 la nuova localizzazione. Anche di questa tavola si sono poi perse le tracce, non avendo documentazione di vendita dalla collezione Zir al successivo proprietario. Il disegno di Cavalcaselle risulta, anche in questo caso, risolutivo per un riconoscimento quantomeno di natura esclusivamente visiva: sulla base del disegno tracciato dal conoscitore e delle sue note manoscritte, possiamo infatti identificare questo dipinto con quello ora conservato nel Walters Art Museum di Baltimora e indicato da Federico Zeri come opera del Maestro dell'altare di Santo Spirito.<sup>200</sup> Dalla scheda dell'opera consultabile sul sito web del museo risulta come prima provenienza riconosciuta la collezione Massarenti di Roma nel 1897, dove l'opera è indicata come di Lorenzo di Credi.<sup>201</sup>

Altrettanto generoso nella traccia grafica, d'insieme e dei particolari, oltre che nelle note, è il già menzionato disegno dell'*Ecce Homo* di Antonello da Messina, un tempo in collezione Agliata di Palermo. Le annotazioni ci offrono delle indicazioni interessanti per non chiudere all'ipotesi, già avanzata da altri studiosi, che Cavalcaselle si prestasse anche ad azioni di *expertise* in favore di compravendite tra privati di opere di un certo valore. La tavola fu vista quando si trovava in vendita presso l'abitazione degli eredi della collezione Lazzari, alla cifra di 800 ducati indicata dallo stesso Cavalcaselle a margine del foglio. Anche l'informazione temporale, «venerdì prossimo alle ore 8», rende l'idea di un appuntamento organizzato o di un'asta pubblica, lasciandoci liberi di credere anche ad una indicazione fornita dallo stesso Zir, intenzionato all'acquisto.

Sempre nelle carte Zir, un quadro visto nel 1868 o nel 1875, un *Cristo sorretto dalla Vergine, san Giovanni evangelista e Giuseppe d'Arimatea*, noto come opera di Ghirlandaio ma che Cavalcaselle ritiene da doversi assegnare alla sua scuola, e avanzando i nomi di Granacci e Mainardi. L'opera può essere identificata con una di

---

<sup>199</sup> Il generale Piccenna è forse da identificarsi con il Brigadiere Commendator Carlo Piccenna, direttore del ministero della guerra. Cfr. ALMANACCO 1857, p. 81.

<sup>200</sup> ZERI-MCCRACKEN-PACKARD 1976, n. 71 (pp. 108-109).

<sup>201</sup> Vedi la scheda del dipinto all'indirizzo web <https://goo.gl/SWCfCt>. Cfr. anche Appendice III, scheda 141.

simile soggetto e stile, venduta da Sotheby's nel 1995 ad un collezionista privato rimasto anonimo. Per tale ragione non è possibile addentrarci troppo nelle ipotesi, se non con gli esigui materiali a disposizione dati dalle schede dei cataloghi della nota casa d'aste britannica. Il plurale è d'obbligo perché di questa opera esistono due versioni leggermente distinte, entrambe vendute dalla stessa casa d'aste ad anonimi compratori. Da un confronto visivo sembra più plausibile identificarla con quella venduta nel 1995, e non con l'altra versione comprata nel 2014, non solo per le corrispondenze con le indicazioni fornite da Cavalcaselle, ma anche per ragioni attributive. La prima versione è infatti data a Mainardi, mentre la seconda è confermata come indiscutibile opera del Ghirlandaio.<sup>202</sup>

#### 4.4.3 Altre raccolte

Alle opere viste e descritte nelle collezioni Santangelo e Zir deve essere associato anche un ristretto numero di dipinti osservati in altre collezioni private o in contesti non ben identificabili, come nel caso della *Madonna con Bambino e due angeli*, attribuita a Domenico Ghirlandaio vista in casa Piccenna, come si è già detto.<sup>203</sup>

Dalla collezione del Generale Pucci di Castellammare di Stabia è tratta la *Santa Lucia* disegnata nel foglio 66r conservato nel Cod. 2032 alla Biblioteca Marciana. Disegno già noto, al pari dell'*Ecce Homo* di Antonello da Messina, e pubblicato *in primis* da Moretti nel 1973, in seguito da Giovanni Previtali, in un articolo apparso sulla rivista *Prospettiva* nel 1984, dal titolo *Alcune opere di Salvo d'Antonio da recuperare*, ed infine da Donatella Spagnolo nel saggio *Per Salvo d'Antonio: la Santa Lucia "della Famiglia degli Antonj molto antica"*, apparso sull'*Archivio storico messinese* nel 2011.

Un altro schizzo, particolare di una composizione più grande, è riportato su un foglio sciolto con un riferimento temporale e una localizzazione: «ai 4 maggio. Strada Banchi nuovi n. 24 (largo S. Demetrio) Napoli».<sup>204</sup> Allo stato attuale delle

---

<sup>202</sup> Cfr. Appendice III, scheda 143.

<sup>203</sup> Cfr. *supra* nota 201.

<sup>204</sup> L'indicazione topografica corrisponde a Palazzo Penne, palazzo storico che tra la seconda metà del XVIII e la prima metà del XIX secolo fu proprietà dell'abate Teodoro Monticelli, studioso di geologia vesuviana (cfr. Ceci 1894, pp. 85-86). È possibile, dunque, che all'interno di alcuni locali di



nostre conoscenze non è possibile comprendere tali indicazioni. Si può lasciare spazio all'ipotesi che tale schizzo risalga sempre al primo soggiorno, quello effettuato tra la fine del 1859 e i primi mesi del 1860.<sup>205</sup> In questo arco temporale appena determinato si inserisce, appunto, la data del 4 maggio riportata sulla carta che ritrae il quadro. Il disegno e la descrizione della composizione del dipinto di origine ci aiutano a confermare che si tratta di una copia di un famoso quadro di Van Dyck ora nella Royal Collection di Londra.

Ultimo foglio, le cui informazioni sono ancora più indecifrabili, è quello inserito nel taccuino e segnato in Marciana come 33r-v. Sul recto è raffigurato un dipinto che rappresenta una *Madonna con Bambino e san Giovanni Battista e la Maddalena* inseriti su uno sfondo di paesaggio campestre. Dalle indicazioni che si leggono sembra che il Cavalcaselle abbia visto il quadro nella casa di tal Luigi Pastacaldi in Palazzo di Majo, salita Santa Teresa degli Scalzi. Un'altra annotazione, forse successiva, ci segnala i passaggi di proprietà di tale dipinto: prima nella collezione Zir<sup>206</sup> e poi del Principe Napoleone. Nel catalogo del 1875 della collezione Zir però nessuna opera descritta si avvicina per soggetto o dimensioni a quella disegnata dal Cavalcaselle, il che lascia supporre che già nel 1875, epoca del secondo soggiorno del conoscitore, il dipinto fosse stato venduto o donato al Principe Napoleone, e questo spiegherebbe anche la sua assenza nel catalogo di Carelli. Sul retro è abbozzato uno schizzo da un'opera che raffigura la *Madonna con Bambino, san Giuseppe e san Girolamo* che sembra stilisticamente affine ad un dipinto di Paris Bordon, noto in due distinte versioni. I nomi di Luigi Pastacaldi e Paris Bordon si ritrovano curiosamente associati pure in un fascicolo presente nell'archivio di Stato di Napoli e intitolato *Real Museo Borbonico. Tre quadri, due di Bordone e uno di autore fiammingo, venduti da Luigi Pastacaldi a Gaetano Zir (1855-1860)*.<sup>207</sup>

---

questo palazzo fosse situata una tipografia, visto che dagli appunti di Cavalcaselle si evince che le copie di questo dipinto erano acquisite da lastre per incisione.

<sup>205</sup> Dalle notizie fin qui pervenute sappiamo che il conoscitore non lasciò Napoli prima del 12 aprile,<sup>205</sup> data del rilascio del passaporto, e che abbiamo nuovamente traccia dei suoi spostamenti il 13 maggio 1860, quando lo ritroviamo di nuovo a Roma. La data del 13 maggio 1860 compare accanto al disegno da una Madonna rinvenuta su «pillastro in S. Lucia alle botteghe oscure, presso Palazzo Caetani». Cfr. LEVI 1988, pp. 151 e nota 223 (p. 172). Nel suo secondo soggiorno napoletano, Cavalcaselle quasi sicuramente non giungerà in città prima di tale data, 5 maggio. Cfr. Ibidem, p. 254.

<sup>206</sup> Non c'è traccia di quest'opera nel catalogo del Carelli del 1875.

<sup>207</sup> ASN, *Ministero Pubblica Istruzione*, Real museo Borbonico e Soprintendenza generale degli scavi 1848-1864, busta 376.II.21.

Questa in breve la vicenda che si evince dai documenti testé menzionati: nell'ottobre 1855 Luigi Pastacaldi presenta alla Commissione di Antichità e Belle Arti 21 quadri antichi per ottenere permesso di portarli fuori dal Regno. Il 29 ottobre la commissione accorda tale permesso per soli 13 quadri (descritti in un elenco sommario), mentre gli altri restano ancora all'esame della Commissione. Il successivo 2 novembre Luigi Pastacaldi chiede la restituzione dei quadri sottoposti ad esame e ancora in possesso della stessa Commissione. Al 14 marzo 1856 risale la supplica del Console di Toscana indirizzata al ministro degli Affari Esteri Carafa in favore degli interessi del mercante toscano Luigi Pastacaldi. La Commissione valuta nel frattempo la possibilità di acquistare tre dei suddetti quadri per il Real Museo Borbonico perché di autori mancanti in quelle collezioni, acquisto che alla fine non sarà effettuato.<sup>208</sup> Tra questi dipinti ce n'è uno attribuito a Paris Bordon così descritto «dipinto sopra tela di palmi 5 1/1 e larga palmi 7, rappresentante la Santissima Vergine col Bambino, Santa Maria Maddalena e San Giovanni». È possibile quindi riconoscere lo stesso soggetto del disegno eseguito da Giovan Battista Cavalcaselle e le misure da quest'ultimo indicate sembrano coincidere con quelle descritte nel documento della Commissione. In data 23 settembre 1856 la Commissione informa la Casa Reale della risoluzione della vertenza e restituisce i dipinti al proprietario Luigi Pastacaldi. Di questi solo tre quadri ebbero il divieto di esportazione, ossia due di Paris Bordon e uno di autore fiammingo.<sup>209</sup> Qualche anno più tardi, nel 1860, Luigi Pastacaldi venderà a Gaetano Zir i suddetti quadri oggetto di vincolo, fermo restando l'obbligo di non esportarli per il nuovo proprietario, onere che non sarà più rispettato all'indomani dell'Unità.

---

<sup>208</sup> In un documento del 15 marzo si legge: «poiché tra i quadri ritenuti dallo stesso Pastacaldi due ve ne sono del Paris Bordone, ed un terzo di autore fiammingo, la Commissione avvisa che si acquistino per lo Real Museo Borbonico, ove mancano le opere del Bordon, e scarsa è la classe degli autori fiamminghi». Maggiori notizie si hanno da un documento del 3 maggio 1856, indirizzato dalla Commissione al Principe di Bisignano, Maggiordomo Maggiore di Casa Reale, in merito alla possibilità di acquisto di tre quadri di proprietà di Luigi Pastacaldi. Nel novero dell'organizzazione amministrativa della Casa Reale Borbonica, le incombenze erano suddivise tra diverse sezioni, a loro volta distribuite in ripartimenti. La IV sezione, *Real Maggiordomia maggiore e Soprintendenza generale di Casa reale, e sue dipendenze*, aveva nella sua II ripartizione allocati tali compiti: «Amministrazioni de' reali siti e majoraschi de' Reali Principi. [...] Real Museo Borbonico. Scavi ed antichità del regno. Commissione di antichità e belle arti [...]». Cfr. ALMANACCO 1855, p. 76.

<sup>209</sup> Questa la conversione delle misure: 72 3/8 x 53 in ca., che sono le misure indicate da Cavalcaselle, corrispondono a 183 x 135 cm ca., e così la conversione da palmi 7 x 5 (un palmo napoletano valeva 26,45 centimetri) a 185 x 132 cm ca.

Sembra plausibile, sia per soggetto che per composizione riscontrabile nei disegni cavalcaselliani, che i due quadri in questione fossero all'epoca ritenuti di Paris Bordon. Se della prima opera, *Madonna con Bambino e san Giovanni Battista e la Maddalena*, non è stato possibile identificare il dipinto originale, della seconda possiamo avanzare solo un'ipotesi. Una *Madonna con Bambino, san Giuseppe e san Girolamo* con soggetto e composizione simili a quelle di Paris Bordon è nota in due distinte versioni, di cui una attualmente conservata in collezione privata, ma che non ha mai toccato il suolo partenopeo,<sup>210</sup> l'altra è custodita al Museo regionale Zhytomyr in Ucraina, di cui non è nota la provenienza prima del 1875, quando il dipinto venne acquistato da Henry Stecki, entrando definitivamente nell'orbita delle collezioni dell'est Europa.<sup>211</sup>

#### 4.5 Dintorni di Napoli

I disegni con annotazioni manoscritte di Giovan Battista Cavalcaselle, relativi alle realizzazioni artistiche da lui visionate in diverse località campane,<sup>212</sup> si presentano tutti su fogli sciolti, tra cui anche alcuni lucidi, e sono essenzialmente caratterizzati da pochi tratti essenziali, tranne che nel caso delle opere oggetto di maggiore attenzione: gli affreschi di Sant'Angelo in Formis, la tavola *Santa Maria de flumine* di Amalfi, la *Crocifissione* di Roberto d'Oderisio e, non ultimo, il busto di *Sigilgaida Rufolo* di Ravello. A proposito di quest'ultimo, sono numerosi i fogli ricchi di chiose sull'artista Nicola di Bartolomeo da Foggia, e sul rapporto dell'arte meridionale con la figura di Nicola Pisano, rara evenienza di trattazione riguardante la scultura nella produzione editoriale del conoscitore.<sup>213</sup> Gli interessi di Cavalcaselle si mostrano, comunque, ampi e spaziano dagli affreschi degli scavi archeologici di Pompei, a quelli che raffigurano

---

<sup>210</sup> Cfr. BORDONE 1984, pp. 88-89.

<sup>211</sup> È stato possibile rintracciare quest'opera grazie alla citazione che ne ha fatto Andrea Donati nella monografia sul pittore pubblicata di recente. Cfr. DONATI 2014, pp. 311-312. Vedi Appendice III, scheda 145.

<sup>212</sup> BMV, *Fondo Cavalcaselle*: Codd. It. IV, 2032, 2026, e 2040.

<sup>213</sup> BMV 2032, cc. 13r-17v.

opere di pittori della maniera ‘meridionale’ come Andrea Sabatini, Silvestro Buono e l’ancora inesplorato Giovanni di Luca de Luca.<sup>214</sup>

Dallo studio di questo materiale si evince che i sopralluoghi in Costiera amalfitana e nell’entroterra campano, tra Capua, Liveri e Montevergine, furono compiuti da Cavalcaselle già durante il primo soggiorno meridionale. È possibile affermare ciò, non solo per la presenza di date apposte dallo stesso conoscitore su alcuni fogli,<sup>215</sup> bensì anche per la trattazione di molti di questi dipinti nella prima opera a stampa edita nel 1864-1868 e redatta in collaborazione con l’amico Joseph Archer Crowe.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> Artisti e opere menzionati in brevi e sintetiche annotazioni nel secondo volume della *History of Painting in North Italy*. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, pp. 105-107.

<sup>215</sup> Sul foglio 1r del Cod. 2032 si legge: «27 novembre»; sui fogli 80r, 81r del Cod. 2032 e 41r del Cod. 2040, si legge: «29 novembre 59». Nel Cod. 2026, la minuta per la *History of Painting in North Italy*, sono inseriti due fogli autografi di Matteo Camera, con nota aggiunta dal Cavalcaselle: «notizia avuta dal Dr. Matteo Camera di Amalfi l’anno 1859». Non è difficile immaginare, visto il soggiorno del conoscitore in Costiera alla fine del 1859 (come comprovato anche dai documenti nell’Archivio di Stato di Napoli (ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898 [1859]), che tali informazioni siano state consegnate personalmente dal Camera, a riprova di una conoscenza diretta dei due studiosi. Inoltre, nella memoria pubblicata nel 1863, Cavalcaselle cita un episodio di cui fu protagonista in prima persona nell’abbazia di Sant’Angelo in Formis: «Quando visitai, tre anni or sono, S. Angelo in Formis sopra Capua, nel Napoletano, chiesa tutta dipinta fino dal tempo di Desiderio abate cassinese, che fu poi papa Vittore, monumento interessante per la storia pittorica, seppi che il parroco aveva l’intenzione di darvi sopra il bianco. Spero che ciò non sia avvenuto, avendogli io dimostrato quale vandalismo avrebbe egli commesso, ed essendone stata avvisata la curia vescovile di Capua da cui la chiesa dipende, non che l’architetto Catalani in Napoli perché vegliassero». Luigi Catalani era membro di una commissione di indagine sui monumenti della capitale e del Regno meritevoli di tutela e restauri e possibile interlocutore di Cavalcaselle, anche se fino ad ora non è stato possibile rinvenire testimonianze documentarie al riguardo. Cfr. Cavalcaselle 1863, pp. 30-31. Per una analisi delle date e dei soggiorni campani del conoscitore e relative testimonianze documentarie, cfr. Capitolo 2, e Appendice I.

<sup>216</sup> Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 128 (Nicola di Bartolomeo da Foggia, Pulpito di San Pantaleone); p. 40 (Pompei, riferimento generico allo stile delle pitture pompeiane); p. 68 (Ignoto, *Santa Maria de Flumine*, dalla chiesa di Santa Maria del Rosario ad Amalfi); pp. 331-332 (Roberto d’Oderisio, *Crocifissione*, Chiesa di San Francesco a Eboli); pp. 63-67 (Abbazia di Sant’Angelo in Formis, affreschi); p. 68 (Ignoto, *Madonna con Bambino e santi*, Cattedrale di Capua, dalla chiesa di San Giovanni delle monache); pp. 191-193 (Montano d’Arezzo, *Maestà*, Abbazia di Montevergine; III (1866), pp. 355-356 (Francesco da Tolentino, *Adorazione dei Magi*, Santuario di Santa Maria a Parete, Liveri (Nola); pp. 167-168 (Antoniazio Romano, *Madonna in trono col Bambino ed i santi Stefano e Lucia*, Cattedrale di Capua).

Altre opere furono inserite, per ragioni di dissertazione storico-artistica, nell’opera sulla storia della pittura nel nord Italia nel capitolo dedicato *Neapolitans, Sicilians, and Antonello da Messina*. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 3 (p. 105), (Ignoto, *Incoronazione della Vergine*, Chiesa di Santa Maria della Pietà di Eboli; Ignoto, ma Protasio Crivelli o Antonio Rimpatta(?), *Pietà e Santi*, dalla Cattedrale

Le località setacciate da Cavalcaselle sono state da lui elencate nel foglio 62r del codice 2032

Chiesa dei Camaldolesi, «2 miglia sopra Napoli»;<sup>217</sup>

Castellamare;<sup>218</sup>

Sorrento;

Capua;

S. Angelo in Formis;

Capua;

Liveri, «2 miglia da Nola»;

Montevergine;

Salerno;

Eboli;

Amalfi;

Ravello.

Tali centri erano all'epoca difficilmente raggiungibili soprattutto per un forestiero.<sup>219</sup> Per molti di questi siti, in particolare per le visite a Eboli e Liveri, non è

---

di Amalfi; Ignoto, ma pittore napoletano, *Madonna con Bambino tra i santi Andrea e Giacomo*, dalla Cattedrale di Amalfi); nota 2 (p. 105) (Silvestro Buono, *Madonna con Bambino, san Giovanni Evangelista e san Giovanni Battista*, Cattedrale di Sorrento); nota 1 (p. 107) (Andrea Sabatini da Salerno, *Madonna di Costantinopoli*, dalla chiesa di San Francesco di Assisi di Eboli; Idem, *Madonna con Bambino tra i santi Aniello e Leonardo*, dalla chiesa di Sant'Agostino di Salerno; Idem, *Madonna con Bambino e santi*, dalla chiesa di San Giorgio a Salerno); Nota 1 (p. 107) (Andrea Sabatini da Salerno, ma Giovanni Luca de Luca, *Madonna con Bambino, san Pietro, san Paolo, san Girolamo*, Chiesa di Sant'Antonio di Eboli). La trattazione degli affreschi nella cripta della chiesa di San Giovanni del Toro a Ravello, sarà inserita solo nell'edizione italiana, aggiornata con le ultime scoperte. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1883-1908, 4 (1887), p. 31.

<sup>217</sup> Trattasi dell'opera di Pietro di Domenico da Montepulciano, *Madonna con Bambino ed angeli*, Metropolitan Museum of Art, New York. L'opera è analizzata all'interno del capitolo sui luoghi di culto della città. Cfr. Appendice III, scheda 39.

<sup>218</sup> Opera in collezione Pucci di Salvo d'Antonio, *Santa Lucia*, di ubicazione ignota. Cfr. Capitolo 4, paragrafo 4.4.3.

<sup>219</sup> Infatti, sulle cc. 64r-v (Cod. 2032) sono riportate le indicazioni su come arrivare a S. Angelo in Formis e a Liveri, e non mancano riferimenti alla necessità di utilizzare mezzi di 'fortuna' per giungere alla destinazione desiderata. C. 64r: «Da Nola si va a Liveri con la carrozza che si paga per andare e ritornare carlini cinque circa»; c. 64v «Per andare a S. Angelo in Formis bisogna andare colla strada ferrata di Caserta da Napoli sino a Santa Maria [Santa Maria Capua Vetere], quivi prendere un calesse

ancora possibile chiarire attraverso quale fonte scritta o orale, Cavalcaselle sia venuto a conoscenza di emergenze monumentali di particolare importanza per i suoi studi. La *Guida degli Scienziati* e la *Guida Murray* non suggeriscono il perché dell'interesse del conoscitore a visionare *de visu* determinate testimonianze figurative.<sup>220</sup> È naturale ipotizzare che molte informazioni gli siano giunte tramite diversi studiosi locali con cui, verosimilmente, entrò in contatto. Confermano tale ipotesi alcuni foglietti scritti da mani diverse, taluni in forma anonima, presenti nel fondo della Marciana.<sup>221</sup> Due di questi promemoria, quelli ascrivibili al Camera, riportano indicazioni su due opere allora nel Duomo di Amalfi; in altri due fogli,<sup>222</sup> anonimi e di due distinte mani, si fa riferimento ad opere presenti in territorio ebolitano. Il primo, indica in poche righe la presenza di una tavola di Roberto d'Oderisio, corredata dalla firma in caratteri gotici; l'altra, riporta informazioni su un affresco raffigurante il *Giudizio universale*, opera di un tal pittore Luca de Luca che si vuole affine ai modi di Andrea Sabatini e quindi autore distinto da quel Giovanni Luca de Luca artefice di una tavola presente nella chiesa di Sant'Antonio in Eboli.<sup>223</sup> Se le ricerche archivistiche fin qui condotte non hanno permesso di rintracciare lettere personali indirizzate e ricevute dal Cavalcaselle anche da studiosi di queste zone, la comparsa del nome di Cavalcaselle e del risultato delle sue perlustrazioni e dei suoi interrogativi emerge, a pochi anni di distanza dal suo primo soggiorno, in due epistole conservate presso la Società Napoletana di Storia Patria, *Fondo Salazar*: una indirizzata da Matteo Camera a Demetrio Salazar, e l'altra indirizzata da Giuseppe Augelluzzi allo stesso Salazar.<sup>224</sup> Tali citazioni, oltre a dimostrare il dialogo intercorso fra Cavalcaselle e studiosi meridionali, lasciano

---

e dirgli volere essere condotto a visitare la chiesa e monastero di S. Angelo in Formis, ossia l'abbazia di Caprioli».

<sup>220</sup> Sono, quando presenti, semplici citazioni.

<sup>221</sup> In due di questi è possibile identificare l'autore in Matteo Camera grazie ad una annotazione in margine dello stesso Cavalcaselle. Cfr. BMV 2026, cc. 51r, 54r. Cfr. Capitolo 3.

<sup>222</sup> Non è stato possibile ipotizzare nomi per gli estensori di questi fogli sciolti. Si è tentato un confronto con la grafia di lettere note di Matteo Camera, Giuseppe Augelluzzi, Luigi Catalani, Demetrio Salazar, Camillo Minieri Riccio, ma, nonostante alcune similitudini grafiche, non si può attribuire a nessuno dei su citati studiosi la paternità di questi fogli.

<sup>223</sup> Il complesso di Santa Maria delle Grazie in Eboli, al cui interno era presente l'affresco oggetto di queste pagine, è stato distrutto dagli eventi bellici nel 1943.

<sup>224</sup> Società Napoletana di Storia Patria (SNSP), *Fondo Salazar*, 1.84, cc. 4078-408 [1870]; 1.86, cc. 420-422 [1872]. La lettera di Augelluzzi, per un errore di interpretazione della firma, è stata inventariata sotto il nome di "Angellughi". Cfr. Appendice II, n. 15.

supporre che queste specifiche notizie comunicate al Salazaro servissero come approfondimento per la monumentale opera che quest'ultimo si accingeva a pubblicare.<sup>225</sup> Se ne deduce che a questa data i rapporti tra i due studiosi erano ancora vivi e all'insegna della stima reciproca.<sup>226</sup>

Lo studio critico delle carte dei dintorni si presenta più difficile, a causa soprattutto delle gravi lacune nella storiografia artistica su quei luoghi<sup>227</sup> e della perdita o distruzioni di opere e documenti.

#### 4.5.1 Da Pompei ad Eboli: dall'antichità al manierismo di Andrea da Salerno

Dal foglio 1r si apprende che Cavalcaselle si fermò a visitare il sito archeologico di Pompei dove riprese una *Mènade* affrescata sulla parete nord del peristilio della casa dei Dioscuri.<sup>228</sup> A margine del disegno annotò: «come veste le parti e le disegna sotto il panno. Prepara le grandiose forme del nudo «così diventa Raffaello, il Cristo della Trasfigurazione».<sup>229</sup> L'annotazione non è di poco conto, così come ha rilevato nel 1973 Moretti considerandola una conferma dello studio e dell'attenzione dedicata «all'arte antica che Cavalcaselle conduceva in funzione del classicismo cinquecentesco e di Raffaello in particolare».<sup>230</sup>

---

<sup>225</sup> SALAZARO 1871-1877. Cfr. Capitolo 3.

<sup>226</sup> Nel *Fondo Cavalcaselle* sono presenti 7 lettere indirizzate dal Salazaro, datate dal 1869 al 1871. Fa riscontro, nel *Fondo Salazaro*, una sola missiva di Cavalcaselle, senza data (un'altra, così come riportato nell'inventario, era presente in questo *Fondo*, ma è andata distrutta nel 1943). Cfr. Appendice II, nn. 4-11.

<sup>227</sup> Oltre la *Guida Murray* e il testo di Kugler, si riscontrano: un riferimento del Catalani, dall'opera *Discorso sui monumenti patrii*, per il dipinto di Silvestro Buono a Sorrento; la *Sacra guida di Capua* di Gabriele Jannelli e il manoscritto di Michele Monaco, *Historia del sacro monastero di Santo Giovanni delle Monache di Capua*, 1610; un resoconto di Camillo Guerra sul santuario di Santa Maria a Parete di Liveri, pubblicato nel 1854 sul *Rendiconto della Società Reale Borbonica. Accademia di Belle Arti*; gli *Annali delle Due Sicilie* dell'amalfitano Camera in margine al pulpito di Nicola di Bartolomeo da Foggia.

<sup>228</sup> Sito Archeologico di Pompei, Casa dei Dioscuri, *Mènade* (VI 9, 6), cfr. scheda sul sito web *Pompeii in Pictures* all'indirizzo <https://goo.gl/3VjT9W>. Cfr. anche la stampa pubblicata in REAL MUSEO BORBONICO 1824-1857, 9 (1833), tav. XVII.

<sup>229</sup> MORETTI 1973, p. 56 e figura 3. Cfr. Appendice III, scheda 148.

<sup>230</sup> Ibidem 1973, p. 57.

Altre osservazioni peculiari rimandano al pulpito marmoreo, opera di Nicola di Bartolomeo da Foggia, e alle porte bronzee di Barisano da Trani, entrambi nel Duomo di Ravello.<sup>231</sup> Ma se per queste ultime non è stato riportato alcuno schizzo è per l'ambone, ed in particolar per il busto di Sigilgaida Rufolo, raffigurato dal Cavalcaselle in un disegno ben definito e dettagliato. Già pubblicato da Donata Levi,<sup>232</sup> raffigura il busto femminile posto a coronamento sul pulpito del Duomo, realizzato nel 1272 dallo scultore Nicola Bartolomeo da Foggia. Quest'opera dell'artista pugliese fu ritenuta dal conoscitore particolarmente significativa, in quanto questi vi scorgeva il distacco dagli schemi figurativi della tradizione bizantina e un avvicinamento alla cultura più evoluta di Nicola Pisano. Il dato stilistico suscitava nel conoscitore interrogativi sul rapporto tra Nicola Pisano e lo scultore pugliese. Si legge, infatti, tra i fogli del codice 2032: «Noi ricorderemo ancora come nel 1272, otto anni prima della morte di Nicola Pisano noi troviamo un altro Nicola di Bartolomeo scultore il quale molto si avvia però competere collo stesso Nicola Pisano. Nicola di Bartolomeo da Foggia mostra lo studio dell'antico come Nicola Pisano [...] il solo esempio di Ravello è sufficiente per mostrare che colà pure l'arte della scultura era con un altro Nicola da Foggia sostenuta onorevolmente».<sup>233</sup> E, ancora più significativa, l'annotazione posta tra la griglia delle voci estratte dalle *Vite* del Vasari: «Se il solo Nicolaus fosse stato scritto, tutti avrebbero detto Pisano?».

Analizziamo ora l'ambito di principale interesse: la pittura. Tra i disegni più interessanti e maggiormente rifiniti e dettagliati del *corpus* qui in esame è il foglio 77v che ritrae, sia l'insieme sia dei particolari, la *Madonna con Bambino* detta *S. Maria de Flumine*, oggi al Museo Nazionale di Capodimonte. La tavola, proveniente dalla chiesa di S. Maria del Rosario ad Amalfi fu recuperata tra le macerie della stessa chiesa, distrutta da un'alluvione nel 1878 ed acquistata l'anno successivo dal Museo Nazionale per l'intercessione di Demetrio Salazaro.<sup>234</sup> Ritenuta dal Cavalcaselle esempio del

---

<sup>231</sup> Non c'è un disegno delle porte bronzee, ma solo una cartolina fotografica nel *Fondo Crowe*. Cfr. Cod. 86.ZZ.33.2, vol. 2 *Italian Galleries*, c. 13. Sulla stessa si trova incollata anche un'altra cartolina che ritrae una visione d'insieme del pulpito della cattedrale di Ravello.

<sup>232</sup> LEVI 1988, fig. 58.

<sup>233</sup> BMV 2032, f. 15r. Vedi anche CROWE-CAVALCASELLE 1864-66, I (1864), pp. 128-130; LEVI 1988, p. 179.

<sup>234</sup> Per la scheda dell'opera cfr. CAPODIMONTE 1999, pp. 31-32. Riguardo all'acquisto da parte del Museo cfr. anche NATELLA 1983, pp. 180-193.



«difettoso stile bizantino di Capua»,<sup>235</sup> la tavola era veniva considerata opera degli inizi del 1300, in continuità con lo stile delle pitture di Sant'Angelo in Formis e i mosaici della Cattedrale di Capua. Il carattere bizantino trovava conferma, secondo Cavalcaselle, nell'utilizzo dei caratteri greci, ΜΗΡ ΘΥ (ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ), per indicare la Madre di Dio.<sup>236</sup> Secondo Ferdinando Bologna, l'opera è la più notevole tra le icone della regione amalfitana, «la sua frontalità e la ricchezza esornativa esprimerebbero a pieno quel “pretto accento greco” attivo nel tratto salernitano della costiera tirrenica».<sup>237</sup>

Ancora di ambito medievale è il rilievo grafico, in più particolari, della *Crocifissione* di Roberto d'Oderisio, pittore a cui per primo il Cavalcaselle attribuì gli affreschi della chiesa dell'Incoronata a Napoli, fino ad allora ritenuti erroneamente opere di Giotto. Opera firmata, fu vista dal Cavalcaselle il 29 dicembre 1859 nella chiesa di San Francesco d'Assisi in Eboli,<sup>238</sup> definendo il suo artefice come scolare di Giotto che «possessing a certain dramatic power, a fair talent for expression, and as much knowledge of proportion and design as might fit him to hold a place amongst the good, if not amongst the best, pupils of the master [...] He carried out the clear system of colouring of Giotto and, in the production of drapery, was master of a

---

La tavola in origine proveniva dalla chiesa di Santa Maria de Flumine, in località Casamare ad Amalfi (cfr. CAMERA 1876-1881, I (1876), p. 24; NATELLA 1983, p. 180), poi trasferita in una data imprecisata nella chiesa della Madonna del Rosario, sempre ad Amalfi. Qui la vide il Cavalcaselle nel 1859 (CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), nota 4 (p. 68), e successivamente il Salazaro nel 1871 (SALAZARO 1871-1877, I (1871), pp. 18-19). Nel 1878 la chiesa del Rosario fu distrutta da un'alluvione e «il dipinto fu reperito pressoché intatto dall'amalfitano Vincenzo Paolillo, che se ne appropriò. Nello stesso anno, egli avvisava il Salazaro che si trovava in possesso della tavola e aveva intenzione di venderla al Museo di S. Martino. L'accordo fu stabilito e l'acquisto autorizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione con nota 21 gennaio 1879 n. 307 (11)» (cfr. NATELLA 1983, pp. 186-187). La tavola fu anche oggetto di confronto in una missiva inviata da Matteo Camera a Demetrio Salazaro il 13 novembre 1870 (cfr. Appendice II, n. 14). Per altre considerazioni storico-artistiche sull'opera cfr. TOESCA-RIZZO 1927-1951, I (1927), nota 33 (p. 1032); MORISANI 1969, pp. 591-592; BOLOGNA 1969, pp. 22, 354; LEONE DE CASTRIS 1986, p. 204.

<sup>235</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-66, I (1864), p. 68.

<sup>236</sup> Gli stessi caratteri sono presenti nel mosaico, sempre disegnato dal Cavalcaselle, posto su un portale della cattedrale di Capua e proveniente dalla chiesa di San Giovanni delle Monache. Cfr. Appendice III, n. 162.

<sup>237</sup> BOLOGNA 1969, p. 22. Interessante è anche la lettera di Matteo Camera a Demetrio Salazaro, ove i due studiosi parlano brevemente di quest'opera facendo riferimento alle riflessioni del Cavalcaselle (SNSP, *Fondo Salazaro*, 1.84, cc. 407v-408r), cfr. Appendice II, n. 14.

<sup>238</sup> BMV 2040, f. 41r: «HOC OPUS PINSIT ROBERTUS DE ODERISIO DE NAPOLI».

broad and simple style». <sup>239</sup> Non è dato affermare con certezza se sia stato Giuseppe Augelluzzi ad aver fatto conoscere questa *Crocifissione*, <sup>240</sup> certo è che Cavalcaselle conosceva un testo scritto da questo studioso in cui veniva contestata l'attribuzione a Giotto degli affreschi su citati e veniva menzionata per la prima volta tale opera in Eboli. <sup>241</sup>

Restando ancora in territorio ebolitano, si riscontra l'analisi di una pittura definita «cosa da poco e rovinata ... che ricordano le opere Umbre e Senesi ... Carattere della fine del 1400 e principiare del 1500». <sup>242</sup> Si tratta dell'*Incoronazione della Vergine*, dipinto da cui oggi prende il nome il suo anonimo autore, il cosiddetto Maestro dell'Incoronazione di Eboli, <sup>243</sup> opera all'epoca attribuita, secondo quanto Cavalcaselle ci informa nella minuta, a Giovanni Luca de Luca di Eboli. <sup>244</sup> Il collegamento alle opere di Matteo, inteso dal Cavalcaselle come Matteo di Giovanni, è sottolineato anche dal Bologna nel catalogo della mostra del 1955, *Opere d'arte nel salernitano*, dove lo studioso abruzzese afferma che «talune parti della tavola di Eboli sembrano denunciare la conoscenza delle opere tarde di un Matteo di Giovanni, che infatti sul 1490 aveva inviato a Napoli, per la Chiesa di S. Caterina a Formiello, la *Strage degli Innocenti* oggi in Pinacoteca». <sup>245</sup> Definito successivamente da Francesco Abbate artista di cultura tardo gotica in stretto rapporto con Giovanni da Gaeta, attribuisce bensì al Maestro «una più intensa comprensione dei fatti rinascimentali,

---

<sup>239</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-66, I (1864), p. 332.

<sup>240</sup> È presente una lettera tra i fogli sciolti della Marciana, senza indicazione intestatario, destinatario e firma ma che riporta giusto l'indicazione della *Crocifissione* di Eboli. La grafia di questa lettera è non è quella del Cavalcaselle, anche se non sembra essere neanche quella dello studioso ebolitano. Una conoscenza diretta tra i due è possibile alla lettura di una nota della *New History*: «Signor Giuseppe Augelluzzi whose diligent research has been thankfully made use of in these pages, was the first to call attention to this work of Roberto di Oderisio». Cfr. Ibidem.

<sup>241</sup> AUGELLUZZI 1846, nota 32 (pp. 23-24).

<sup>242</sup> BMV 2026, c. 50r.

<sup>243</sup> Sul Maestro dell'Incoronazione di Eboli cfr. BOLOGNA 1955, p. 42; ABBATE 1997-2009, II (1998), pp. 172-173; BIGNARDI 1965-1984, pp. 115-125.

<sup>244</sup> È Cavalcaselle nella sua minuta a dare questa informazione, della quale non mi è stato possibile rintracciare la fonte; cfr. BMV 2026, cc. 69r, 70r.

<sup>245</sup> BOLOGNA 1955, pp. 41-42 e tavola XX. Successivamente Francesco Abbate vede nel dipinto «una più intensa comprensione dei fatti rinascimentali, nella costruzione della scena, affollatissima ma serrata in una conchiusa disposizione prospettica, guidata dalla fuga delle mattonelle del pavimento bicromo, espediente spaziale di ausilio alla impaginazione prospettica di antica tradizione», ABBATE 1997-2009, II (1998), pp. 172-173.

nella costruzione della scena, affollatissima ma serrata in una conchiusa disposizione prospettica, guidata dalla fuga delle mattonelle del pavimento bicromo, espediente spaziale di ausilio alla impaginazione prospettica di antica tradizione».

Da Ravello ad Amalfi. Qui Cavalcaselle si interessa di due quadri situati nel Duomo, avvalendosi della collaborazione dello studioso locale Matteo Camera, del quale vengono riportate in minuta per intero le informazioni ricevute.<sup>246</sup> Per questi due quadri Cavalcaselle appronta anche degli appunti grafici, dei promemoria segnati per sommi capi, con le principali indicazioni segnalate a margine, caso unico nella pittura meridionale della minuta, soprattutto alla luce del fatto che gli stessi erano stati già oggetto di resa grafica all'interno del corpus di fogli sciolti databile al primo soggiorno.<sup>247</sup>

Per Raffigura Il dipinto la *Madonna col Cristo morto*, con ai lati *sant'Andrea e sant'Agostino*, e nel campo superiore *san Giorgio*, si trovava nella cappella della Pietà fondata, a detta di Matteo Camera, nel 1505 da Giorgio Castriota juniore.<sup>248</sup> Il Cavalcaselle definì quest'opera «Madonna sente del Perugino ... Peruginesco, fiorentino ... Pittura ad olio magra di colore al principiare del 1500 al 1530 ... Cristo un poco alla fiorentina, non manca d'intelligenza anatomica e proporzioni»,<sup>249</sup> e la critica contemporanea ha accettato l'attribuzione che oscilla tra Antonio Solario e Antonio Rimpatta, due artefici di cultura umbro-marchigiana. Infatti, lo studioso Antonio Braca sottolinea il nesso dell'autore di quest'opera con una cultura di riferimenti umbri e dell'Italia Centrale,<sup>250</sup> oltre a dimostrare una conoscenza della cultura napoletana del periodo. La Sinigalesi invece restituisce l'esecuzione dell'opera

---

<sup>246</sup> Cfr. BMV 2026, cc. 51r, 53r.

<sup>247</sup> Cfr. BMV 2032, cc. 76v-77r.

<sup>248</sup> Tale notizia fu anche pubblicata dallo stesso Matteo Camera in un piccolo fascicolo nel 1845. Riportiamo qui di seguito il passo di nostro interesse «Pregevolissimo è il quadro della Vergine della Pietà del celebre Antonio Solari detto *lo Zingaro*: desso è situato nell'antica cappella un tempo pertinente a Giorgio Castriota, patrizio amalfitano e fondatore della medesima (1505)». Cfr. CAMERA 1845, p. 153. La stessa notizia è riportata Matteo Camera in CAMERA 1876-1881, I (1876), p. 671, e ripresa da Pirri 1941, p. 122.

<sup>249</sup> BMV 2032, c. 76v.

<sup>250</sup> In questo periodo giungono a Napoli due opere, due *Assunzione della Vergine* rispettivamente di Pinturicchio e Perugino. Inoltre, il sud divenne contestualmente meta di numerosi pittori di formazione centroitaliana tra i quali Francesco da Tolentino, Antonio Pirri, Antonio Rimpatta e lo stesso Antonio Solario detto *lo Zingaro* che già opera sul territorio. Cfr. SINIGALESI 1992, pp. 83-90.

ad Antonio Rimpatta proprio per i riferimenti più stringenti ad una cultura umbro-lombarda dell'artista emiliano.<sup>251</sup>

Un altro appunto grafico traccia in poche linee un altro dipinto del duomo amalfitano. Una notizia sempre avuta da Matteo Camera, nello stesso anno 1859, ci informa di un quadro che raffigura *Madonna e santi* della quale né il Cavalcaselle né la critica moderna ipotizza il nome di un artista. Definito da Braca come esempio «di apertura verso la maniera umbra e laziale ... bloccato fra conservatorismo e timide aperture ... è abbastanza significativo delle circolazioni di inizio secolo in quanto la Vergine e gli altri, pur trovando ispirazione nei modelli di Antoniazio, recuperano riferimenti umbri coniugati ad una conoscenza della maniera del cosiddetto Maestro di Glasgow e del monogrammista PETR. Allo stesso tempo il fondo tutto dorato costituisce un arcaismo che incupisce le rese dei personaggi già appesantiti dai colori e dalle forti ombre».<sup>252</sup> Cavalcaselle lo definisce in rapporto al precedente dipinto della stessa chiesa «quadro ... della stessa maniera e cogli stessi caratteri ma molto maltrattata da redipinto».<sup>253</sup>

Segue la trattazione della figura di Andrea Sabatini, detto anche semplicemente Andrea da Salerno. La narrazione su questo artista è ampiamente esposta nella minuta per la *History of Painting*, e ne seguiremo dunque il scorrere intrecciando, quando opportuno, con le informazioni che si evincono dai relativi disegni. La prima notizia è di stampo biografico e richiama il De Dominici e gli anni di vita del Sabatini: «Nacque Andrea nella città di Salerno circa gl'anni 1480 ... all'anno sessantesimo quinto dell'età sua, passò alla vita eterna, come piamente si spera, l'anno 1545 in circa».<sup>254</sup> Ancora il De Dominici afferma che «invaghito dell'opera del Perugino a Napoli si portò a Roma da dove ripartì nel 1512».<sup>255</sup> Il giudizio del Kugler è simile a quello del De Dominici, che definisce l'artista come il fautore del cambio di rotta della pittura a Napoli

---

<sup>251</sup> Ibidem. Cfr. BRACA 2004, p. 42.

<sup>252</sup> BRACA 2004, p. 44.

<sup>253</sup> BMV 2026, c. 55r.

<sup>254</sup> Cfr. VITA DI ANDREA SABBATINO 2003.

<sup>255</sup> BMV 2026, c. 63r. Breve fu la trattazione della figura di questo artista nella *History*. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II (1871), nota 3 (p. 105).

One of Raphael's most distinguished scholars, Andrea Sabbatini, of Salerno (Andrea di Salerno), an artist but little known, received his first education in the old school of Naples, the school of the Donzelli, Silvestro de' Buoni, etc., and afterwards remained some time in Rome with Raphael. Family affairs soon recalled him to Naples, in 1513, and Raphael unwillingly parted with a scholar of so much talent. It is probable that artist's short residence in Rome preserved him from the insipidity of manner so common to all Raphael's other scholars; it is only in the later works of Andrea that the degenerate Roman manner is perceptible, when other Roman influences (that of Penni among the rest) had given a new direction to Neapolitan art.<sup>256</sup>

Lo stesso Cavalcaselle ammette che le pitture di Andrea «ci dicono essere d'uno che ha veduto e studiato quelle di Raffaello - che sia poi stato di aiuto a Raffaello, nulla abbiamo di certo». Il giudizio non molto lusinghiero del Cavalcaselle su molti artisti napoletani tocca anche il Sabbatini, che è così definito: «Andrea da Salerno entra in quella categoria di pittori che col Penni, col Leonardo da Pistoja col Polidoro contribuì a formare quella scuola a Napoli del 1500 per la quale però noi non sentiamo grande trasporto», correggendo poi il tiro, e precisando che questi pittori non trovano terreno fertile per lo sviluppo della loro arte. Diversi furono i quadri di questo pittore visti dal Cavalcaselle nelle collezioni reali napoletane, e pochi altri invece nei dintorni. Egli, infatti, tra Eboli e Salerno, ebbe modo di studiare quattro testimonianze pittoriche di Andrea o della sua cerchia. Nella prima località nella Chiesa di San Francesco d'Assisi esaminò la *Madonna di Costantinopoli* ove, a dire del conoscitore, «vedesi lo studio di Raffaello», «o meglio tiene dietro a quella scuola. Specialmente la Madonna col putto circondata da angeli, due dei quali sul volare tengono la corona sospesa sul suo capo. Essa siede sulle nuvole, e dietro a guisa di spagliera ha la mandorla gialla», una tavola dunque dove forte è ancora il richiamo al Raffaello delle Stanze Vaticane.<sup>257</sup> Gli altri dipinti, localizzati tutti a Salerno (*Madonna*

---

<sup>256</sup> KUGLER 1855, pp. 324-325.

<sup>257</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II (1871), p. 107; KALBY 1975, p. 50; PREVITALI 1978, p. 16.

con il Bambino e Santi, chiesa di S. Giorgio;<sup>258</sup> *Madonna con Bambino fra i Santi Aniello e Leonardo* della Chiesa di Sant'Agostino) sono corredate di poche indicazioni, per nulla significative.<sup>259</sup> D'altra parte lo scarso interesse di Cavalcaselle verso queste opere viene espresso chiaramente nella minuta là dove a proposito di Andrea Sabatini si ricorda che «ci dicono essere d'uno che ha veduto e studiato quelle di Raffaello - che sia poi stato di ajuto a Raffaello, nulla abbiamo di certo».<sup>260</sup> E ancora: «Andrea da Salerno entra in quella categoria di pittori che col Penni, col Leonardo da Pistoja col Polidoro contribuì a formare quella scuola a Napoli del 1500 per la quale però noi non sentiamo grande trasporto», correggendo poi il tiro, e precisando che questi pittori non trovano terreno fertile per lo sviluppo della loro arte.

A margine di questo cammino lungo la costiera campana, si presenta l'opera di Silvestro Buono, *Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista ed Evangelista*, a corredo del pulpito della Cattedrale di Sorrento. Venuto a sapere dal Catalani dell'esistenza di questo dipinto, firmato e datato dal Catalani, che ne scrive nel suo *Discorso*,<sup>261</sup> Cavalcaselle lo disegnò confermando la presenza della data 1575 sul dipinto, oggi non più ben visibile per incauti restauri.<sup>262</sup>

---

<sup>258</sup> Definita da Francesco Abbate come uno «degli apici qualitativi della produzione del Sabatini», cfr. ANDREA DA SALERNO 1986, p. 150.

<sup>259</sup> Secondo Abbate appare come momento di stasi nella produzione di Andrea, «quasi, appunto, una fase di accademizzazione, di routine, che il pittore supererà appieno nell'ultima, impegnativa commissione della sua vita, il polittico cassinese». Ibidem, p. 156.

<sup>260</sup> BMV 2026, c. 63r.

<sup>261</sup> «Altra pittura di un Silvestro Buono napoletano ho rinvenuto non ha molto nella Cattedrale di Sorrento, e precisamente sotto al pulpito, in una tavola larga palmi 5 alta palmi 7 in circa. Vi si vede la Vergine con Gesù fanciullo che scherza con S. Giovanni che gli sta da un lato, mentre dall'altro scorgesi S. Giovanni Evangelista. In un angolo della tela si legge: Silvester Bonus neap. Pingebat; e nel basso della tela, in una pagina di un libro dipinto, si vede il millesimo 1575. E quest'epoca appunto dimostra lo stile della pittura, ch'è ben diversa dalla già descritta dell'altro Silvestro Buono che fioriva nel 1501». Cfr. CATALANI 1842, p. 16. Cfr. anche LEONE DE CASTRIS 2014a, p. 22.

<sup>262</sup> Neanche di quest'opera il Cavalcaselle si mostra generoso di appunti. La trattazione della figura di Silvestro Buono, d'altronde, trovò anch'essa un posto marginale nella *History of Painting*: «Equally unimportant as craftsmen are Silvestro de' Buoni, ... and others whose alleged works in Naples and its vicinity may be left to the compass of a note». Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, p. 105. L'incerta datazione aveva fornito nei decenni il pretesto per una costante rivalutazione dell'ipotetico periodo di esecuzione della tavola. Cfr. BOLOGNA 1959, pp. 69-73, tavv. 77, 82; PREVITALI 1978, p. 35, tav. 56.

#### 4.5.2 Capua, Montevergine, Nola: dalle testimonianze benedettine di Sant'Angelo in Formis alle opere di Francesco da Tolentino

Nella geografia artistica locale che Cavalcaselle aveva in programma di perlustrare rientravano anche le località dell'entroterra e in particolare: Capua, Sant'Angelo in Formis, l'abbazia di Montevergine e, infine, il Santuario di Santa Maria a Parete di Liveri.

A Capua il Cavalcaselle si soffermò solo su due opere, entrambe viste nella cattedrale dei Santi Stefano e Agata, memorizzate graficamente su un unico foglio (68r nel codice 2032). La prima è la *Madonna in trono col Bambino ed i santi Stefano e Lucia*, (ora nel Museo Diocesano della stessa città) dal Cavalcaselle inserita nel catalogo di Antoniazio Romano.<sup>263</sup> Le note che accompagnano lo schizzo non sono molto generose al pari di quanto riportato in modo sintetico, ancorché incisivo, nella *New History*: «The impression it creates is that of a poor Perugian work with something reminiscent of Pinturicchio».<sup>264</sup> Discussa anche l'iscrizione, letta per l'intermediazione della trascrizione dell'abate Gabriele Jannelli, che la ricopiò nel suo testo prima che un incauto restauro nel 1858 («il pittore [l'ha] coperta col restauro», scrisse il Cavalcaselle tra le sue note) la rendesse praticamente illeggibile. La seconda opera presa in esame a Capua è un lavoro a mosaico, non più esistente, che ornava la lunetta di un portale laterale della cattedrale della città. Di quest'opera, oltre che dal disegno di Cavalcaselle, è possibile avere un'idea grazie al disegno che Francesco Autoriello fece per i volumi sui *Monumenti dell'Italia meridionale* di Demetrio Salazaro.<sup>265</sup> Cavalcaselle nei suoi appunti, oltre alle indicazioni sulla fondazione della chiesa originaria e sulla bibliografia reperita, ne riportava anche la lettura stilistica: «sente del Bizantino ... pieghe ha qualche cosa del grandioso ed il partito un'intonazione a

---

<sup>263</sup> «La scoperta e la divulgazione dell'opera si deve pertanto a Cavalcaselle, che per primo l'inquadrò nella produzione di Antoniazio, correggendo nell'edizione tedesca del 1871 l'iniziale svista biografica sul pittore avuta nel volume inglese del 1866, quanto egli aveva assegnato la tavola al fantomatico figlio dell'Antonius responsabile della Madonna del Latte di Rieti del 1464 (ma si noti che la lettura stilistica rimane ineccepibile)». Cfr. RUSSO 2013-2014, p. 535.

<sup>264</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, III (1866), p. 168.

<sup>265</sup> SALAZARO 1871-1875, I (1871), p. 54. Francesco Autoriello è stato un pittore napoletano. Cfr. DE GUBERNATIS 1899, p. 23.

piegare ... meno deforme di quelli della chiesa nell'interno di S. Angelo in Formis».<sup>266</sup> La conferma di uno stile bizantino sarà fatta anche nel testo a stampa, evidenziando che la presenza di caratteri greci nel mosaico - MP ΘV - indicava l'origine dei mosaicisti che lo eseguirono, così come la resa delle figure «recall Byzantine art».<sup>267</sup> I personaggi sono definiti «deformities, with angular draperies, and wooden attitudes» e in generale, per la composizione, è ribadito ciò che era stato già esternato negli appunti, ossia «The mosaic is in fact no better than the worst part of the paintings of S. Angelo in Formis».

Quanto agli affreschi della chiesa di Sant'Angelo in Formis il conoscitore, a corredo dei molti disegni relativi a diversi particolari, dedica numerose note manoscritte, non sempre coerenti tra loro.<sup>268</sup> A tal proposito Donata Levi, che è ritornata più volte sui relativi fogli,<sup>269</sup> ha sottolineato che essi risultano tra i pochi che possono essere presi ad esempio dei ripensamenti che Cavalcaselle operava sulle sue stesse riflessioni.

Nell'esame delle opere di Sant'Angelo in Formis, ad esempio, non gli sfuggì la differenza fra la decorazione interna e quella esterna, attribuite oggi dalla critica l'una ad epoca desideriana, l'altra a quasi un secolo più tardi. L'iscrizione del portale però, solo in seguito riferita a una parte della decorazione, citava Desiderio e a essa Cavalcaselle si attenne, riferendo a quel primo periodo tutta la decorazione della facciata. Sotto il disegno della Madonna e di un angelo riccamente abbigliato, si trova però annotato «Se sotto non vi fosse l'iscrizione ove dice che Desiderio etc., penserei essere questa pittura d'altra mano».<sup>270</sup>

Di fatto Cavalcaselle non spende parole lusinghiere nel descrivere le figure e le composizioni degli affreschi: definisce «immensa» la differenza tra «la parte fuori della chiesa e quella nell'interno» e arriva addirittura a descrivere alcune figure come «tipi degenerati», giungendo dunque alla più che logica conclusione che ad eseguire la

<sup>266</sup> BMV 2032, c. 68r. Vedi anche Appendice III, scheda 162.

<sup>267</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1866), p. 68.

<sup>268</sup> Cfr. Appendice III, scheda 162.

<sup>269</sup> Cfr. LEVI 1988, pp. 182-190; 2003, pp. 61-62.

<sup>270</sup> LEVI 1988, pp. 189-190.



decorazione sulle pareti, sia in interno che in esterno siano stati artisti differenti che hanno anche operato in tempi diversi. E e in nel testo a stampa conclude<sup>271</sup>

S. Angelo in Formis is interesting merely because it reveals the state of the Byzantine art of the period in its pure deformity, and because it presents the earliest example of the complete ornamentation of a church with subjects in subordination to each other. It affords further the first known example of that great subject of the Last Judgment, which became so constant a favorite with artists of later centuries.<sup>272</sup>

L'arte bizantina del sud della penisola offrì a Cavalcaselle numerosi spunti di ricerca e lo indusse a rilevare rapporti stilistici tra le diverse emergenze artistiche, e in particolare tra il mosaico di Capua e alcune tavole conservate tra Amalfi, Montevergine, e Napoli.

Still further to the South of Italy the defective Byzantine style of Capua may be traced at Otranto and Amalphi; and its continuation till late in the thirteenth century can be followed, first, in pictures of the Naples Museum and other galleries, assigned to Bizzamano d'Otranto, and finally in a Virgin giving the breast to the infant Saviour in the monastery of Montevergine near Avellino. This Virgin indeed with her vast diadem and gilt dress and her ugly form and features is quite of the low Byzantine art and inferior to one at Amalphi.

Alla tavoletta con il *San Giorgio che uccide il drago*, già vista a Napoli nella collezione reale borbonica,<sup>273</sup> accomunò la *Madonna allattante detta di San Guglielmo*, dell'abbazia di Montevergine, *Madonna allattante detta di San Guglielmo*, oggi assegnata a un maestro campano della prima metà del secolo XIII, seppur aderente ad «una linea di “pretto accento greco” che culmina con la pala di *Santa Maria de*

---

<sup>271</sup> «The artists employed by Desiderius painted the following subject...» e a seguire un elenco che si potrae per una intera pagina. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE, pp. 64-65

<sup>272</sup> Cfr. CROWE-CAVALCASELLE, p. 67. Tra i contributi più recenti ed esaustivi sulla abbazia di Sant'Angelo in Formis cfr. PERRICCIOLI SAGGESE 2009 (e relativa bibliografia); SPECIALE 2003; SANT'ANGELO IN FORMIS 1999; JACOBITTI-ABITA 1992; MORISANI 1962.

<sup>273</sup> Cfr. scheda del dipinto in COLLEZIONE BORGIA 2001, cfr. Appendice III, scheda 75.

*Flumine*». <sup>274</sup> Una linea comune, un filo rosso che unisce, sotto l'egida dello stile di Costantinopoli, diverse realizzazioni nell'Italia meridionale nel XIII secolo individuato per primo dal conoscitore e solo nel 1969 teorizzato in maniera sistematica da Ferdinando Bologna. <sup>275</sup> E ancora in territorio irpino tenne presente la *Madonna in maestà* del pittore Montano d'Arezzo che destò il suo vivo interesse e alla quale dedicò ben 18 fogli, con schizzi d'insieme e di numerosi particolari, oltre che consistenti appunti manoscritti. Da quest'ultimi è chiaro che lo sguardo acuto di Cavalcaselle mette subito in luce le caratteristiche stilistiche della raffigurazione, operando una distinzione tra la figura della Madonna che è definita «gentile lunga e magra, bizantina...tipo senese» dipinta con «metodo antico e quasi greco...pieghe dolcemente mosse e non angolari», da quella del Bambino considerato nei suoi lineamenti «vicino a Giotto e Cimabue», o meglio «fiorentino-giottesco». Oltre le considerazioni di resa pittorica, è interessante notare il ripetere dell'appunto «tavola senza imprimitura». La lettura di queste annotazioni ci permette, inoltre, di circoscrivere l'arco cronologico in cui Cavalcaselle può essersi recato presso l'abbazia di Montevergine. Infatti il dato da prendere in considerazione è l'informazione archivistica ricevuta da Matteo Camera il 31 dicembre 1859 in merito ad un pagamento fatto al pittore Montano d'Arezzo per una commissione reale presso la relativa cappella nell'abbazia di Montevergine. <sup>276</sup> Solo dopo questa data, dunque, il

---

<sup>274</sup> Cfr. scheda del dipinto a firma dello studioso Giuseppe Muollo in MUSEO DI MONTEVERGINE 2016, pp. 78-81. Tra la bibliografia citata da quest'ultimo segnalo in particolare BOLOGNA 1988. Bologna, nonostante si sia sempre distinto per essere un indiscusso estimatore di Cavalcaselle, nega a quest'ultimo la prima citazione di questa tavola nell'ambito degli studi moderni.

<sup>275</sup> BOLOGNA 1869.

<sup>276</sup> Se possiamo affermare quasi certamente che fu lo studioso amalfitano il tramite per la conoscenza di questo luogo e di questa opera, grazie alle notizie rinvenute in un documento poi dallo stesso pubblicato (cfr. CAMERA 1860, II, p. 163), di certo non fu il Camera il primo nell'ambito degli studi sulle emergenze artistiche meridionali ad aver fatto cenno di una *Madonna con Bambino* del pittore Montano d'Arezzo presso l'abbazia di Montevergine. Fu, infatti, Giovan Antonio Summonte il primo a inserire tale riferimento nella sua *Historia* (cfr. SUMMONTE 1601-1643, II (1601), pp. 375-376). Cavalcaselle le dedicò un'ampia descrizione nella *New History* (cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), pp. 192-194), indicando la data del 1310 per il termine della sua esecuzione, che coincide con la testimonianza di pagamento del documento indicato dal Camera. Nel secolo successivo, nell'ambito degli studi del secondo '900, la critica ha dibattuto sulla datazione di questo dipinto, adducendo varie e spesso valide argomentazioni a supporto. Ma, il più recente contributo di Francesco Aceto, sembra riportare il nodo della discussione alla primitiva datazione, al 1310, in accordo con quanto aveva già sostenuto Cavalcaselle oltre un secolo prima, e conciliando le diverse

conoscitore può aver pianificato la sua visita presso il complesso monastico irpino. Considerata, poi, la difficoltà di raggiungere il monastero durante i mesi invernali, è verosimile che abbia effettuato tale sopralluogo in primavera, al ritorno dal viaggio in Sicilia. Peraltro proprio in quei mesi la tavola veniva sottoposta ad un restauro che rese necessario lo spostamento dell'opera dal suo altare dando così la possibilità di una visione ravvicinata della stessa con conseguente apprezzamento di ogni più minuto particolare dello stile e della tecnica.<sup>277</sup>

Seguendo virtualmente il percorso del conoscitore lungo l'entroterra campano, si può immaginare che proprio prima di giungere a Montevergine, o ritornando verso Napoli, egli si sia fermato a Liveri, per poter vedere nel Santuario di Santa Maria a Parete la pala dell'*Adorazione dei Magi* firmata da Francesco da Tolentino e datata 1525. Qui al conoscitore risulta subito evidente il nesso stilistico esistente tra l'opera del Santuario e l'affresco nell'ex refettorio del convento di Santa Maria la Nova a Napoli: «Credo la stessa mano», scrive nei suoi appunti, precisando che l'affresco a «S. M. Nuova fatti prima ed è migliore assai». In questo caso il cambio di attribuzione avviene senza indugi, ed anzi il concetto è ribadito anche all'interno della minuta, ove si possono leggere queste parole

Noi a pag. 355. Vol. III parlando degli affreschi dati al Donzelli Pietro ed al fratello Ipolito a S. Maria la Nuova abbiamo usato parole che sembravano troppo severe. Ma anco modificandole nella forma, il fatto, o la sostanza, rimane quella, ed hanno i caratteri colà descritti e per tale ragione li abbiamo posti al seguito dei pittori di maniera Umbra. Laddove abbiamo collocati Francesco da Tolentino – guardi in quella nulla vedesi del carattere che ricorda le opere date allo Zingaro questi affreschi nulla hanno del carattere napoletano – ma i loro caratteri sono quelli del modo umbro al modo di Tiberio d'Assisi. Ora per quello che si dirà, noi non pensiamo essere dei Donzelli. ed almeno ci sembra ben difficile essendo quelli fiorentini<sup>278</sup>

---

posizioni, in particolare di Bologna e Leone De Castris, che la riferiscono rispettivamente al 1290-1295 e 1298. Cfr. ACETO 2010.

<sup>277</sup> Il 16 settembre 1860 è la data che dovrebbe siglare il termine dei lavori di restauro operati sulla tavola, azione che ne avrebbe consentito una visuale più ravvicinata. Cfr. MUOLLO 2014, pp. 46-47.

<sup>278</sup> BMV 2026, cc. 27v-28r. Così l'opera viene presentata nella *New History*: «In the refectory of S. Maria la Nuova at Naples, an Umbrian composer, with slight power as a draughtsman or a colourist,

Purtroppo, come si è già accennato,<sup>279</sup> il complesso di Santa Maria a Parete non ha goduto di grande fortuna lungo i secoli. Infatti, tra gli anni '80 e '90 del XX secolo, il santuario ha subito prima un incendio e poi un furto, e l'opera in oggetto è tra quelle trafugate e ancora oggi disperse. Prima che ciò avvenisse, diversi studi hanno potuto analizzarla nel suo contesto, e aggiungendo altre testimonianze, anche fotografiche, a conforto.<sup>280</sup>

#### 4.6 L'arte napoletana nella minuta per la *History of Painting in North Italy*

Utile complemento alla messa a fuoco della storia dell'arte napoletana operata da Cavalcaselle è quello presente nella minuta per la *History of Painting in North Italy* conservata nel fondo Cavalcaselle nella Biblioteca Marciana. La lettura del manoscritto ha permesso, infatti, di evidenziare aspetti e caratteristiche puramente formali, laddove le notizie di stampo storico-artistico sono state integrate lungo i paragrafi precedenti, e intrecciate con l'analisi dei disegni e dei relativi appunti.<sup>281</sup>

Negli studi di Donata Levi più volte citati, la minuta è stata ampiamente trattata in generale nella sua particolarità di testo preparatorio per la stesura finale della *History*, per la quale, a differenza delle precedenti pubblicazioni firmate da Cavalcaselle e da Crowe, si rese necessario organizzare il lavoro dei due autori fisicamente lontani tra

---

has bequeathed to us a whole series of frescos, which by some strange caprice or error have been given to the Donzelli». Cfr. Crowe-Cavalcaselle 1864-1866, III (1866), p. 355.

<sup>279</sup> Cfr. nota 35, Capitolo 3, paragrafo 3.2.

<sup>280</sup> TOSCANO 1992, 1994. Per le immagini cfr. FOTOTECA NOLANA 1996-1999, 10 (1999) e per la storia recente del complesso, specie in merito agli eventi che hanno portato alla dispersione di alcune opere, cfr. GIOACCHINO D'ANDREA 2001, NAPOLITANO 2001.

<sup>281</sup> Lo studio della minuta per la *History or Painting in North Italy* relativa alla storia dell'arte napoletana, è stata da me esaminata come lavoro conclusivo del percorso di studio della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Siena, ed è stata in gran parte qui rivista e riportata. Cfr. MIELE 2009-2010.

loro.<sup>282</sup> Negli anni in cui veniva licenziato il terzo volume della *New History*, era già cominciata la stesura del quarto quando, viste le difficoltà e la lentezza con cui si procedeva, l'editore propose di fare del materiale raccolto un'opera autonoma dalla precedente: nacque così la *History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*. Composta di due volumi, entrambi editi nel 1871, essa presenta un'ampia disamina della storia della pittura veneziana; nella vastità dell'approccio, vi trova spazio – sulla scia peraltro di quanto aveva fatto Luigi Lanzi nella sua *Storia pittorica della Italia* –<sup>283</sup> anche un intero capitolo dedicato ad Antonello da Messina, e alla scuola napoletana e siciliana a lui contemporanee, - *Neapolitans, sicilians, and Antonello da Messina* titola, infatti, il secondo capitolo del secondo tomo.<sup>284</sup> Qui, l'analisi dell'ambiente artistico napoletano si snoda per circa dieci pagine riccamente annotate, «give some idea of the state of art in Naples during the lifetime or immediately after the death of Antonello».<sup>285</sup>

Una delle caratteristiche più importanti di queste bozze, rispetto a quelle dei volumi precedenti, è l'evidenza che la sua stesura è dovuta principalmente alla mano di Cavalcaselle. Se nella minuta per la *New History* i due studiosi collaboravano a stretto contatto e redigevano il testo preparatorio direttamente in inglese, per cui è difficile distinguere la misura dell'apporto dell'uno o dell'altro,<sup>286</sup> in questo caso Cavalcaselle compone il testo in italiano e lo invia a Crowe per la revisione in vista della stesura finale. Per tale ragione «la minuta cavalcaselliana rivela spesso un andamento epistolare: era infatti privato strumento di comunicazione fra due studiosi intenti ad un'opera comune».<sup>287</sup>

La lettura del manoscritto napoletano rende ancor di più palese le difficoltà incontrate sul territorio meridionale in merito all'individuazione di nomi di artisti e di connessioni di opere, e denota un impegno di risistemazione che non ha eguali. Emblematica dello sforzo profuso, dei nodi affrontati, e della immensa fatica nel cercare di ricomporre i tasselli per la storia dell'arte napoletana resta una frase scritta

---

<sup>282</sup> In quegli anni Crowe era impiegato a Lipsia come corrispondente estero. Cfr. Capitolo 1.

<sup>283</sup> La prima edizione è del 1792. Qui si sono consultate le edizioni del 1809-1810 e del 1831.

<sup>284</sup> Cfr. DE GENNARO 1992, pp. 76-77; 1996, pp. 82-83.

<sup>285</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 100.

<sup>286</sup> Cfr. LEVI 1981, 1982.

<sup>287</sup> LEVI 1988, p. 256.

da Cavalcaselle come indicazione all'amico Crowe dopo aver a lungo dissertato e fatto ipotesi di attribuzione: «Per carità pensateci voi perché io perdo la testa».<sup>288</sup> Se questa frase può essere rappresentativa di tutta la minuta napoletana, non è certo l'unica su questo tono. Espressioni come «Epoca...non meno confusa ed incerta della precedente»,<sup>289</sup> oppure «il lettore comprenderà così quanto ditubanza si possa camminare in mezzo a notizie contraddittorie se star dobbiamo agli storici di quei paesi, in rapporto anco alle opere alle quali si riferiscono»,<sup>290</sup> o anche, in merito all'autore del *San Girolamo* oggi considerato di Colantonio,<sup>291</sup> «chi ne è il pittore? Qui si entra in un labirinto, o meglio si continua in quella incertezza che si è camminato fino ad ora»,<sup>292</sup> e, infine, «tutta questa complicata questione può nel fondo tiene un fondamento di verità, solamente pare essere stata arricchita o forviata (ed anco in buona fede) da scrittori lontani nel tempo».<sup>293</sup> Ma questi sono solo alcuni dei passaggi più significativi che si rilevano scorrendo le pagine della minuta.<sup>294</sup> Allo stesso modo, non di rado, è possibile incontrare *incipit* che richiamano precedenti lavori svolti gomito a gomito dai due autori: «Riprendendo dunque laddove abbiamo lasciata l'arte napoletana coi precedenti volumi»,<sup>295</sup> è proprio la frase che dà il via alla lunga disquisizione sull'arte napoletana. Ma anche postille come «abbiamo nel capitolo IX, pag. 317, vol. I»,<sup>296</sup> «corriegete la descrizione nel vostro manoscritto»,<sup>297</sup> «voi dite bene a pag. 34 “Compared with works...”»,<sup>298</sup> «va bene questa segnatura? Verificate»,<sup>299</sup>

---

<sup>288</sup> BMV 2026, c. 40r.

<sup>289</sup> BMV 2026, c. 1r

<sup>290</sup> Ibidem, c. 1v.

<sup>291</sup> Vedi Appendice III, scheda 42.

<sup>292</sup> BMV 2026, c. 5v.

<sup>293</sup> Ibidem, 11v.

<sup>294</sup> Un altro esempio è quello che si legge alle carte 44r-v: «La storia di quei pittori non si basa in documenti – le opere abbiamo veduto in quali contraddizioni ci conducono. Di più la storia è scritta in tempi lontani a quello nel quale le opere furono fatte ed in un tempo (se nel 1700) o 1600) in cui si amava molto l'arricchire colla favola e supplire con racconti ciò che la storia non diceva, o le lacune e le difficoltà che s'incontravano, supplendo alle mancanze. In un tempo in cui le opere intorno alle quali si scriveva erano ben poco studiate, per non dire quasi dimenticate, o non considerate sotto il punto della critica».

<sup>295</sup> BMV 2026, c. 1r.

<sup>296</sup> Ibidem, c. 3r

<sup>297</sup> Ibidem, c. 12r

<sup>298</sup> Ibidem, c. 17r

<sup>299</sup> Ibidem, c. 25v

rientrano a pieno titolo tra le indicazioni di servizio che Cavalcaselle forniva a Crowe al fine di demandare all'amico la soluzione di determinati problemi, più spesso di carattere figurativo ma anche di tipo archivistico e bibliografico.<sup>300</sup> Frequenti, dunque, sono i rimandi a testi editi che, nella minuta napoletana, risultano alquanto variegati, tra i quali spicca il testo di Bernardo De Dominici. Confronto inevitabile data la natura dell'opera di riferimento, unica nel suo genere e per tal ragione la sola atta a fornire spunti utili e numerose notizie, pur se spesso da confutare. Ebbene, il Cavalcaselle si distingue anche in questo rispetto alla letteratura precedente, in quanto non condanna né esalta le *Vite* dedominiciane, come invece era accaduto fino ad allora per altri studiosi,<sup>301</sup> bensì «prende sul serio il vecchio scrittore partenopeo, discutendone i pareri senza inutili acredini e con la tranquillità del competente».<sup>302</sup> Sono circa una decina le occorrenze che fanno capo all'opera del biografo partenopeo, tutte considerate alla stregua di semplici informazioni su cui poi innestare le proprie riflessioni sui dati stilistici, e il confronto con altre fonti.

Altro aspetto importante, sempre emerso dagli studi di Donata Levi, è la totale assenza di gerarchie nella trattazione dei diversi artisti e dei singoli dipinti. Nel manoscritto ogni opera è analizzata al pari delle altre, con l'unico intento di creare tra le stesse una connessione logica, oltre che cronologico-geografica, al fine di tessere la trama storico-artistica del periodo preso in esame. Nel testo a stampa, invece, tale regola lascia il posto un'impostazione che risponde alla necessità di «una rigida divisione fra il testo, ancorato ad una serie di esempi significativi, e le note con i dati tecnici di quelli e soprattutto con la citazione e la rapida caratterizzazione della maggior parte delle opere».<sup>303</sup> A questo principio non si sottrae neanche la minuta napoletana per la quale forse più che altrove, erano necessari i rinvii, a margine e alle note, delle notizie di molti degli artisti analizzati perché si configuravano solo come complemento conoscitivo di una realtà storica, quale la pittura veneziana.<sup>304</sup>

---

<sup>300</sup> Cfr. LEVI 1988, pp. 256-257.

<sup>301</sup> Cfr. Capitolo 1

<sup>302</sup> BOLOGNA 1969, p. 10.

<sup>303</sup> LEVI 1988, pp. 267-278.

<sup>304</sup> Nel testo a stampa fu dato il giusto risalto ad artisti quali Colantonio, Zingaro, i Donzelli, protagonisti dell'ambiente in cui si formò Antonello da Messina, mentre per altri, come Simone Papa, Silvestro Buono, Andrea Sabatini e altri, sono trattati in note più o meno dettagliate, al fine di fornire

Dato il carattere epistolare, più che editoriale, della minuta essa si caratterizza per essere un testo personale, una sorta di lunga comunicazione, in cui il conoscitore esplicava i problemi più urgenti, i nodi da sciogliere, più che prestare attenzione ad una ricostruzione didascalica. Il risultato è che passando dalla minuta al testo a stampa, l'ordine della dissertazione risulta stravolto, in virtù di quelle necessità di semplificazione che «impongono una struttura gerarchica fra opere considerate, a torto o a ragione, di particolare significato e opere di minor conto».<sup>305</sup>

In conclusione, la minuta napoletana può definirsi come la manifestazione concreta delle difficoltà che lo studio critico della storia dell'arte napoletana presentava, vuoi per il pessimo stato di conservazione delle opere stesse, vuoi per la scarsa e spesso inaffidabile tradizione storiografica locale, e al tempo stesso può essere assunta ad simbolo rappresentativo della straordinaria capacità di indagine visiva del conoscitore di Legnago, già ampiamente riconosciutagli e più volte evidenziata nell'ambito degli studi.

«Benché confuso e a volte ripetitivo, inframezzato da divagazioni, da “ordini di servizio” e da richieste di aiuto, disseminato di punti di domanda e di incisi, il manoscritto sulla pittura settentrionale è, ai nostri occhi, saldamente strutturato secondo dei fili logici che perseguono con lucidità la costruzione di una serie di rapporti e di filiazioni nell'ottica tipica di un *connoisseur* che utilizza qualsiasi strumento possa risultare utile al riconoscimento degli artisti e alla fissazione di una cronologia attendibile»<sup>306</sup>

---

semplicemente un completamento alla realtà che vedeva protagonisti artefici quali Colantonio, Zingaro, i Donzelli

<sup>305</sup> LEVI 1988, p. 269.

<sup>306</sup> LEVI 1988, pp. 258-259.



## Capitolo 5

### Giovan Battista Cavalcaselle e la conservazione dell'arte nel napoletano<sup>1</sup>

A conclusione di un percorso di ricerca che vaglia criticamente l'attività di *connoisseur* di Giovan Battista Cavalcaselle nell'ambito meridionale, non può non mancare un quadro dei suoi interventi in merito a restauri e a problemi di conservazione del patrimonio figurativo partenopeo, nonché dei suoi provvedimenti

---

<sup>1</sup> Principale punto di riferimento per saggiare il lavoro svolto da Cavalcaselle come Ispettore generale alla pittura e alla scultura, è stato il fondo della *Direzione generale antichità e belle arti* del ministero della Pubblica Istruzione, conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma. Il fondo è suddiviso in quattro fasi di versamento di cui solo la prima, dal 1860 al 1890, riveste un interesse diretto in questo studio. «Negli anni corrispondenti al I versamento 1860-90 si delinea l'attività iniziale del Ministero della Pubblica Istruzione nel campo della tutela, con la figura di Giulio Rezasco, responsabile della Divisione che all'interno del Ministero si occupava delle cosiddette Belle Arti: la Divisione 1<sup>a</sup> negli anni 1860-62 e la Divisione 2<sup>a</sup> negli anni 1863-74. Nel marzo 1875 il Ministro Ruggero Bonghi istituisce due nuovi organismi che separa i manufatti archeologici dagli oggetti d'arte: la Direzione Centrale degli Scavi e Musei (affidata a Giuseppe Fiorelli, insigne archeologo direttore degli Scavi di Pompei) e il Provveditorato Artistico di Belle Arti, Biblioteche e Musei Medievali (affidato a Giulio Rezasco). Rezasco non aveva competenze specifiche nel settore, ma era un burocrate proveniente dall'amministrazione sabauda, ed esperto essenzialmente di diritto. Probabilmente anche per questa ragione nel maggio 1875 venne decretata l'istituzione di due Ispettori centrali all'interno del Provveditorato Artistico, designando Giovan Battista Cavalcaselle Ispettore centrale per la Pittura e la Scultura e Francesco Bongioannini Ispettore centrale all'Architettura. Come testimoniano le numerose minute di relazioni stilate da Cavalcaselle e Bongioannini, i due Ispettori centrali avevano una mera funzione consultiva, dato che solo dopo una relazione inviata a Rezasco sui provvedimenti da adottare, quest'ultimo assumeva la decisione finale provvedendo a emanare le direttive (che spesso riprendevano alla lettera quanto scritto dai due Ispettori). Con la nomina di Guido Baccelli a Ministro della Pubblica Istruzione si ricompone la divaricazione tra l'archeologia e le "Belle Arti", mediante l'istituzione nel marzo 1881 della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti che oltre ad affidarne la responsabilità a Giuseppe Fiorelli, abolisce il Provveditorato Artistico, e determina l'assunzione diretta da parte dei due Ispettori centrali della gestione dei restauri. Infatti dal 1881 tutte le loro minute sono direttamente indirizzate agli enti locali preposti alla tutela sul territorio. Va tuttavia ricordato che negli anni del Provveditorato Artistico furono promulgate le prime *Norme sul restauro dei dipinti*, redatte da Cavalcaselle, anche se per lungo tempo dimenticate: il 30 gennaio 1877 sul restauro dei dipinti mobili, attraverso la famosa circolare n. 508bis, stampata in 500 copie e inviata a tutti i direttori di Musei e Gallerie e ai presidenti delle Commissioni conservatrici provinciali; il 3 gennaio 1879 con le *Norme sul restauro degli affreschi*; e il 9 gennaio 1880 le *Norme sul restauro dei Mosaici*. Cfr. RINALDI 2008, e MUSACCHIO 2000.

in veste di ispettore generale per la pittura e la scultura del ministero della Pubblica Istruzione.<sup>2</sup> Infatti se non pochi sono stati, nel corso del XX secolo, i contributi scientifici sul ruolo svolto da Cavalcaselle come ‘pioniere della conservazione’ - e, su tutti, quelli di Donata Levi, Andrea Emiliani, Carlo Ludovico Ragghianti, Valter Curzi<sup>3</sup> - viceversa, scarsi ancorché mirati sono stati gli approfondimenti sulla sua ingerenza in ambito meridionale.<sup>4</sup> Ciò potrebbe trovare ragione nel ruolo ancora marginale che gli studi sulla storia della tutela a Napoli e nel meridione hanno avuto fino ad oggi, con eccezion fatta per le antichità che hanno sempre goduto di maggiore attenzione da parte degli studiosi, al contrario dell’ambito più specificamente storico-artistico.<sup>5</sup> Purtroppo i problemi da affrontare sono tanti principalmente per il carattere di molti dei pareri espressi dal conoscitore, in genere di poche righe e dispersi, in molti casi, in pratiche di più ampio respiro. A tutto ciò si aggiunga l’impossibilità allo stato attuale di indagare fonti archivistiche di ambito locale, spesso in sedi inaccessibili o in fase di riordino e inventariazione.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Sull’argomento della conservazione e del restauro nel napoletano lungo il XIX secolo, e in particolare la seconda metà, si veda: CATALANI 1842; STRAZZULLO 1972; EMILIANI 1978; BENCIVENNI-DALLA NEGRA-GRIFONI 1987-1992; DORA GAPITO 1991; TUTELA E RESTAURO 1993; MUSEI, TUTELA E LEGISLAZIONE 1995; BARRELLA 1996; ANTICHITÀ E BELLE ARTI 1997; D’ALCONZO 1999; BENI CULTURALI A NAPOLI 2000; STORIA DEL RESTAURO 2003; Barrella 2013.

<sup>3</sup> CURZI 1996.

<sup>4</sup> Spetta ancora a Donata Levi il miglior apporto in tale direzione, punto di partenza per ulteriori approfondimenti suscettibili di nuovi sviluppi (LEVI 2003). Per l’area siciliana e in particolare sul ruolo svolto da Cavalcaselle nell’ambito della conservazione delle testimonianze musive presenti nell’isola cfr. anche DE GENNARO 2003.

<sup>5</sup> Sull’argomento della conservazione e del restauro nel napoletano lungo il XIX secolo, e in particolare la seconda metà, si veda: CATALANI 1842; STRAZZULLO 1972; EMILIANI 1978; BENCIVENNI-DALLA NEGRA-GRIFONI 1987-1992; DORA GAPITO 1991; TUTELA E RESTAURO 1993; MUSEI, TUTELA E LEGISLAZIONE 1995; BARRELLA 1996; ANTICHITÀ E BELLE ARTI 1997; D’ALCONZO 1999; BENI CULTURALI A NAPOLI 2000; STORIA DEL RESTAURO 2003; Barrella 2013.

<sup>6</sup> Tra gli archivi inaccessibili, per esempio, c’è quello storico municipale di Napoli, mentre quello del Museo Provinciale Campano è ordinato privo di riferimenti cronologici, così da rendere macchinoso lo spoglio degli inventari.

## 5.1 Tutela in ambito meridionale: stato dell'arte, riforme, interlocutori

«Qual tutela, qual sorveglianza esercita il governo nell'interesse nazionale? Chi lo rappresenta sul luogo?».<sup>7</sup> Questi alcuni degli interrogativi chiave di Cavalcaselle a soli due anni dall'Unità politica del paese. La tutela per il neonato stato italiano non era la priorità in quegli anni, tanto che in molti territori vigevano ancora le normative dei cessati stati pre-unitari. Questa attesa non ha di certo facilitato il compito di sorvegliare e conservare i monumenti, specie quelli più isolati, anche se, nella confusione, pure la gestione delle raccolte pubbliche in città popolate come Napoli non fu priva di imbarazzi. Cavalcaselle aveva viaggiato tantissimo lungo la penisola e, inoltratosi spesso in zone lontane dai percorsi standardizzati e difficili da raggiungere, aveva maturato subito una idea chiara riguardo la necessità di avere persone sul luogo atte a sorvegliare il patrimonio in pericolo. Leggiamo, infatti, sempre nella relazione del 1863

Perché la nazione sia garantita dei suoi monumenti ed oggetti d'arte, e possa provvedere all'avvenire, bisogna che essa abbia chi la rappresenti e ne tenga la responsabilità, e questo suo agente deve essere il governo. Occorre la doppia sorveglianza del municipio e del governo; il primo nell'interesse locale, il secondo nell'interesse nazionale; occorrono le commissioni d'arte sul luogo, le quali, in accordo colle autorità governative locali, tengano sempre d'occhio gli oggetti affidati alla loro custodia; e finalmente una consulta od ispettorato della specialità artistica presso la divisione delle belle arti al ministero della pubblica istruzione. Si dee poi togliere l'inconveniente che risulta dal lasciare nella dipendenza del ministero dell'interno le opere di architettura e di mosaico, mentre quelle di pittura sono di spettanza della pubblica istruzione; perciocché, siccome in molti casi i guasti delle opere pittoriche provengono da difetto nella fabbrica, così ora per ripararvi si deve ricorrere a due ministeri: dualismo, da cui oltre tanti altri svantaggi, derivano dannosi ritardi.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> CAVALCASELLE 1863, p. 3.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 6.

C'è da dire che le azioni e le normative di tutela adottate in ambito meridionale nel periodo pre-unitario erano tutt'altro che non idonee, anzi, ancora oggi sono lette spesso in chiave positiva vista la lungimiranza di tali provvedimenti, specie per ciò che riguarda l'ambito degli scavi di archeologia e i reperti di antichità. Ma non sempre alle buone intenzioni, anche se certificate in leggi specifiche, corrispondeva una buona pratica. Molto spesso, farraginosi ingranaggi burocratici, problemi economici, e qualche connivenza con interessi di privati facoltosi rendevano i risultati difformi dagli intenti.<sup>9</sup>

Il passaggio dalla fase borbonica a quella unitaria, fu relativamente traumatico per il settore della tutela. Secondo Arturo Fittipaldi, con i decreti luogotenenziali di Luigi Farini<sup>10</sup> all'indomani dell'annessione, «siamo di fronte alla previsione di un organico dettata in modo estremamente analitico, preciso».<sup>11</sup> Con essi scompaiono alcune istituzioni, quale ad esempio la *Commissione di Antichità e Belle Arti*, le cui competenze furono trasferite alla neo-costituito *Consiglio di Soprintendenza degli Scavi del Museo Nazionale*; altre invece, come la figura del Soprintendente, mutarono leggermente fisionomia e mansioni.<sup>12</sup> Come era consuetudine, ai buoni intenti seguì

---

<sup>9</sup> La bibliografia sulle pratiche di tutela dalla seconda metà del XVIII secolo fino all'Unità è smisurata, e, rispecchiando il diverso peso dato da quelle normative alla tutela archeologica a spese di quella dei monumenti e oggetti d'arte di epoche successive, anche i contributi scientifici si sono soffermati principalmente sull'ambito degli scavi di archeologia e della tutela delle antichità sul mercato antiquario. In merito, tra gli ultimi contributi, cfr. MILANESE 2015. Particolare attenzione è posta al lavoro della *Commissione di Antichità e Belle Arti* nata dal decreto del 13 maggio 1822, art. 4, che aveva il compito di valutare le richieste di “estrazione” di reperti antichi. «Più dettagliatamente i Ministeri che ebbero competenza sul Museo e sulle belle arti furono quello dell'Interno fino al 1821, poi quello di Casa Reale fino al 1831, poi di nuovo quello degli Affari Interni fino al novembre 1847; da questo momento e fino al 1852 si susseguirono Ministeri che variamente accorparono le competenze di Pubblica Istruzione, Affari ecclesiastici, Agricoltura. Dal 1852, il Museo tornò al ministero di Casa Reale, o per meglio dire, alla Maggiordomia Maggiore di Casa Reale». Cfr. Ibidem, p. 22, nota 57. E a proposito di *empasse* burocratica, è utile segnalare il ruolo particolare svolto da Stanislao D'Aloe, conoscitore d'arte, conservatore del *Medagliere* dal 1835, *Segretario della Direzione del Museo* dal 1841, fu nominato, nel 1846, *Ispettore dei monumenti di antichità della provincia di Napoli*. Cfr. Ibidem, p. 126. Sulla figura di D'Aloe vedi anche BILE 2003, pp. 43-47.

<sup>10</sup> I decreti luogotenenziali del Farini, n. 74 e n. 75 del 7 dicembre 1860, sono trascritti parzialmente in BARRELLA 1996, pp. 3-4.

<sup>11</sup> FITTIPALDI 2003, p. 49.

<sup>12</sup> «Ben diverso, però, è il ruolo che a questa carica viene attribuito dopo l'Unità: il dato di novità è rappresentato dall'organizzazione del museo in quattro settori specialistici, con un soprintendente che controlla tutto, con modalità che possono considerarsi alle origini delle attuali soprintendenze; e forse non è un caso che dal 1863 in poi il personaggio che a Napoli rivestì questa carica, fino al 1875,

una messa in opera non priva di ostacoli e difficoltà. Nacque fin da subito, infatti, uno scontro tra visione accentrata e decentrata della gestione del patrimonio culturale. Farini fu fautore di quest'ultima tendenza, mentre, all'opposto, il futuro ministro Bonghi, tendeva ad un forte accentramento amministrativo, ed evidentemente

neppure sarà un caso il fatto che quella soprintendenza scompaia proprio nel 1874: quando Bonghi diventa ministro della pubblica istruzione si assiste a un'operazione di smantellamento delle strutture decentrate, di cui la principale era senza dubbio quella napoletana che, tra l'altro, era rimasta unica in Italia, e per di più retta da un personaggio del calibro, della forza politica e culturale quale Giuseppe Fiorelli.<sup>13</sup>

Più oltre, dal 1874 al 1915, operò la *Commissione municipale di conservazione dei monumenti napoletani*, composta da eruditi e storici locali dediti al controllo del territorio.<sup>14</sup> Approvata il 7 marzo 1874, la *Commissione* doveva occuparsi di vigilare che, nell'esecuzione di opere pubbliche, ristrutturazioni di edifici o costruzioni *ex novo*, non si arrecasse danno a «monumenti di ogni maniera che abbiano attinenza alle nostre antiche istituzioni», di rendere visibili le opere più importanti e di indagare e ordinare tutti i documenti concernenti la storia civile, dando notizia al pubblico del loro contenuto. I componenti erano scelti in base alla professionalità acquisita nel

---

sia stato Giuseppe Fiorelli, prima di assumere, a Roma, il delicato ruolo di Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti». Cfr. Ibidem. Su tali argomenti cfr. anche BARRELLA 1996, pp. 1-163, BENCIVENNI-DALLA NEGRA-GRIFONI 1987-1992, *ad indicem*.

<sup>13</sup> FITTIPALDI 2003, p. 50. E a proposito dei protagonisti di queste vicende, è da considerare che, anche da questo punto di vista, il passaggio dal Regno delle Due Sicilie al Regno d'Italia, mostra una transizione meno traumatica di quel che si possa immaginare, anzi, è il caso di dire, che fu invece un cambiamento nel segno della continuità. Ancora Fittipaldi in proposito: «Il segno della continuità con la precedente gestione lo si ritrova persino nei protagonisti del primo gruppo di operatori della soprintendenza. Tranne Demetrio Salazaro e Giuseppe Fiorelli, entrambi patrioti, con alle spalle un'attiva partecipazione al movimento risorgimentale, tutti i membri della prima soprintendenza, e in particolare i quattro ispettori previsti nel decreto, sono rappresentanti del precedente *staff* borbonico; non starò a nominarli tutti, ma basti ricordare la figura del principe di San Giorgio». FITTIPALDI 2003, p. 50. Cfr. anche BARRELLA 1996, pp. 23-24. I nomi di chi figurerà sia prima che dopo l'Unità in tale istituzione sono: Michele De Napoli, Giulio Minervini, Felice Nicolini, Michele Ruggiero, Raffaele Campanelli, Giuseppe Settembre, Ulisse Rizzi. A questi fa eccezione Giulio De Petra, solo per ragioni anagrafiche.

<sup>14</sup> Cfr. BARRELLA 1996, pp. 165-210; 1995, pp. 233-260; 2003, pp. 79-84.

settore, indi specialisti e validi conoscitori del territorio sul quale venivano ad operare. *Alter ego* della *Commissione municipale* era la *Società Napoletana di Storia Patria* fondata nel dicembre del 1875, il cui scopo era promuovere gli studi di storia napoletana e di pubblicare a tal fine documenti e ricerche: studi ricostruttivi, saggi critici ed esegetici, documenti inediti, spogli di archivi e biblioteche erano le basi su cui doveva poggiarsi una nuova storia napoletana, quella di una città che, da capitale di antica origine e nobile tradizione, non si rassegnava a ruolo subalterno nel nuovo assetto politico.<sup>15</sup> Saranno questi gli anni e i protagonisti che videro le mediazioni di Cavalcaselle quale *Ispettore alla pittura e alla scultura* del dicastero della Pubblica Istruzione.

## **5.2 Giovan Battista Cavalcaselle e la tutela dell'arte nel sud Italia: alcuni casi particolari**

Tra le varie situazioni oggetto delle numerose annotazioni, registrate sul taccuino e sui diversi fogli sciolti dei quattro soggiorni partenopei del Cavalcaselle, se ne distinguono alcune qui di seguito considerate.

### **5.2.1 Affreschi della basilica di Sant'Angelo in Formis**

Quando visitai, tre anni or sono, S. Angelo in Formis sopra Capua, nel Napoletano, chiesa tutta dipinta fino dal tempo di Desiderio abate cassinese, che fu poi papa Vittore, monumento interessante per la storia pittorica, seppi che il parroco aveva l'intenzione di darvi sopra il bianco. Spero che ciò non sia avvenuto, avendogli io dimostrato quale vandalismo avrebbe egli commesso, ed essendone stata avvisata la curia vescovile di Capua da cui la chiesa dipende, non che l'architetto Catalani in Napoli perché vegliassero.

---

<sup>15</sup> La *Commissione municipale*, perso il sostegno del Comune, cede il testimone alla rivista «Napoli Nobilissima», fondata nel 1892 allo scopo di far conoscere e valorizzare la storia, l'archeologia e le arti visive della città di Napoli. La *Commissione municipale* fu ufficialmente disciolta nel maggio 1915. Cfr. BARRELLA 1995, 1996, 2003; PRACCHI 1999; PAPA MALATESTA 2000.

Così Cavalcaselle, nel paragrafo intitolato *Necessità d'aver sempre sul luogo persona che tenga d'occhio le opere d'arte*, racconta l'episodio di tutela che lo vide protagonista durante il suo primo soggiorno napoletano.<sup>16</sup> Nella prima metà dell'anno 1860, il conoscitore era in visita a Napoli, e in diversi luoghi della Campania, per lo studio delle opere d'arte ai fini della compilazione della sua *Storia della pittura*. Non aveva incarichi ufficiali nell'ambito della tutela, ma da semplice cittadino ritenne di dover fare il possibile perché lo scempio, che si voleva perpetrare ai danni del monumento, non avvenisse. Non sappiamo se gli avvisi fatti erano di natura scritta o orale, ma possiamo ipotizzare dagli eventi successivi, che sortirono, forse in parte, l'effetto desiderato. Tant'è che lo stesso Cavalcaselle annotò che molte delle pitture erano nascoste sotto il bianco, e saranno proprio queste oggetto di operazioni di recupero quasi un decennio dopo

Tutto all'intorno sono storie del vecchio e nuovo testamento. Quelle del vecchio sono coperte di bianco, meno 4 storie ai lati della porta (cioè nelle due navate laterali). Tutte le altre sono coperte di bianco. 2 quelle della navata di mezzo, le storie della passione di Cristo, sono visibili e conservate sotto tra gli archi.<sup>17</sup>

Grazie al saggio di Lucinia Speciale, è ora possibile aggiungere qualche altro tassello all'iter della vicenda.<sup>18</sup> Demetrio Salazaro, non esente da dichiarazioni auto celebrative, informò l'amico Cavalcaselle, come *post scriptum* ad una lettera, della campagna di restauro ormai imminente: «P.s. Nel corso di questo mese (maggio 1869) incomincerò l'operazione di togliere il bianco che ha oltraggiato la preziosa pittura di S. Angelo in Formis, a spese della provincia di Caserta, la quale ha messo a disposizione del Museo la somma di Lit. 3500!».<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> CAVALCASELLE 1863, pp. 30-31.

<sup>17</sup> BMV 2032, c. 88r.

<sup>18</sup> Cfr. SPECIALE 2003. Sulle vicende relative a Sant'Angelo in Formis cfr. anche LEVI 1988, pp. 182-183, 189-190; 2003, pp. 59-71.

<sup>19</sup> Ibidem, Cod. It. IV 2035, lettera 'Napoli, 9 maggio 1869'. Cfr. anche LEVI 2003, nota 42 (p. 70). Demetrio Salazaro era membro della *Commissione conservatrice di Terra di Lavoro*, istituita con Regio Decreto il 21 agosto 1869. Cfr. ROMEO 1993, pp. 81-82.

È facile qui constatare come gli interventi di restauro proposti dal Salazaro seguano molte delle idee espresse da Cavalcaselle nella sua *Memoria*, e tra queste: l'affidamento dei lavori a persona esperta e formata nelle tecniche del restauro, quale Francesco Autoriello; far eseguire disegni degli affreschi, tratti dallo stesso operatore, tra la prima e la seconda fase del recupero; mettere in pratica un tipo di intervento non invasivo, colmando con tinte neutre alcune lacune della pittura.<sup>20</sup>

Altresì, è utile notare che, come nel caso degli affreschi del chiostro del Platano, la controversia tra chi aveva la cura della conservazione del monumento – nel nostro caso il parroco della chiesa – e la *Commissione conservatrice di Terra di Lavoro*, in particolare nelle figure di Demetrio Salazaro e Gabriele Iannelli, che avevano il dovere di controllo della buona tenuta dell'opera, fu trasferita in ambito pubblico, quasi quasi a sollecitare l'assunzione di responsabilità per la tutela dell'arte agli occhi di tutta la cittadinanza. È conservata, infatti, presso la Biblioteca del Museo Campano, una lettera di protesta indirizzata a Gabriele Iannelli dal parroco Leonardi di Sant'Angelo in Formis.<sup>21</sup> In questa lettera finora inedita il parroco lamenta la derisione e il disprezzo che Luigi Settembrini, in un articolo pubblicato sul *Pungolo* il 10 marzo 1868, aveva gettato su tutto il paese. Le parole di Settembrini che forse hanno avuto più ferito il parroco, erano

Ma io non posso tormi dinanzi dagli occhi quei fanciulli, quelle donne, quei villani, e udite che cosa vorrei. La Badia di S. Angelo Informis ha una rendita di più che venticinque mila lire, che sinora hanno ingrassato preti. Io vorrei con quei danari sfamare, rivestire, istruire, educare, aiutare al lavoro quelle povere genti che sono uomini, e pensano, e sentono, e per me valgono più delle pitture.

Cinquemila lire sarebbero più che sufficienti a restaurare, ripulire e mantenere la Chiesa, il parroco e il sagrestano: con le ventimila, in nome di Dio, si stabilisca una scuola, un monte frumentario, si facciano prestiti a quei contadini, si spianino quei dirupi, si racconcino quelle stradicciuole, si rendano case quelle tane.

Oh, ventimila lire l'anno darebbero mangiare, vestire, istruzione, lavoro, e dignità di uomini a quelle dugento creature che formano la popolazione del

---

<sup>20</sup> I restauri ottocenteschi sono andati perduti. Cfr. SPECIALE 2003, pp. 292-293.

<sup>21</sup> Museo Provinciale Campano di Capua-Archivio Storico, *Iannelli Gabriele*, busta 504, fascicolo 05a, cc. 15-16.



villaggio. Come era bello il mondo antico! Dugento pezzenti affamati e nudi, e un abate con venticinque mila lire: quelli, se rubano qualcosa per mangiare, vanno all'inferno, l'abate senza incomodo, sazio e tranquillo, va al paradiso. E il nuovo? Io crederò che cominci il mondo nuovo quando avrò veduto quei pezzenti lavorare e divenire uomini.<sup>22</sup>

### 5.2.2 Affreschi del chiostro del Platano<sup>23</sup>

Se una pittura avesse sofferto, o nella sua vigoria e freschezza per avere perduto il colore o nel disegno fino anche al punto che in alcuni luoghi non si vedano ormai che le sole incisioni o segni soliti a farsi dall'artista mentre l'intonaco è ancora fresco per imprimere le sagome e le forme dei corpi, non devesi tuttavia in veruna maniera toccarla; perché è molto più importante ed istruttivo vedervi le incisioni che determinano le forme dei corpi, le preparazioni del colore, le bozze ed il processo tecnico del maestro nel lavorare, che guardarla rinfrescata o ritoccata, e lontana dalla sua impronta originale. Meglio per l'intelligente e per lo studioso una pittura deteriorata o mancante di alcuna parte, che una pittura terminata o rinfrescata dal restauratore, che finisce per essere né opera antica, né opera moderna. Questo devesi inculcare al pubblico il quale d'ordinario preferisce un fresco tutto ripassato piuttosto che mancante di alcune parti.<sup>24</sup>

Così Cavalcaselle scriveva nel 1863 nella sua *Memoria* sulla conservazione degli *Affreschi, provvedimenti e modo da tenersi nei restauri*. Nel passaggio qui riportato è già l'auspicio di una nuova professionalità fondata sulla scientificità e l'autonomia della attività di restauro e la necessità. Per gli affreschi, come per i mosaici, «Cavalcaselle pone particolare attenzione nelle operazioni meccaniche dell'intervento conservativo: distacco e rimontaggio della pittura, fissaggio del colore, stuccatura delle lacune sono indicati come momenti fondamentali», così come la documentazione, da trarre con

---

<sup>22</sup> SETTEMBRINI 1868, p. 275.

Lettere tra Salazaro e Iannelli su Sant'Angelo in Formis sono conservate nella Biblioteca del Museo Campano di Capua, e pubblicate da Rosolino Chillemi. Cfr. CHILLEMI 1998-2005.

<sup>23</sup> ACS 490/540.11 e 490/540.14. vedi Appendice IV, nn. 1-2

<sup>24</sup> CAVALCASELLE 1863, pp. 37-38.

lucidi e fotografie, dello *status quo ante* alle operazioni di restauro.<sup>25</sup> Queste proposte divennero molto più dettagliate quando riuscirono a trovare concreta attuazione nel decreto del Ministero della Pubblica Istruzione del 3 gennaio 1879, ossia quello recante le *Norme per i lavori di restauro dei dipinti a fresco*. Ne riporto qui pochi punti utili al nostro discorso

[...]

6. Stender poi sul nuovo intonaco una tinta neutra addicevole per coprire il bianco del cemento onde sarebbe troppo offeso l'occhio del riguardante.

7. Riparare nello stesso modo alle fenditure o crepature dell'intonaco, stuccandole.

8. Non fare pur il minimo ritocco di pennello sul dipinto.

9. Non darvi sopra né vernice, né alcun'altra sostanza simile.

11. In caso che queste Norme non venissero osservate, le Commissioni vigilanti ai lavori dovranno tosto farli sospendere e darne avviso al Ministero.<sup>26</sup>

L'attenzione per problematiche di conservazione, che accompagnò sempre il conoscitore fin dagli anni dell'esilio londinese, era per lui naturale, com'è evidente nei suoi appunti di viaggio. Nel caso in esame, il ciclo pittorico del chiostro dei Santi Severino e Sossio raffigurante le *Storie della vita di san Benedetto*, è possibile rintracciare osservazioni sia nel taccuino<sup>27</sup> sia nella minuta per la *History*.<sup>28</sup> Nel taccuino, nel descrivere una ad una le diverse scene dei venti riquadri affrescati, su alcuni di essi esprime un giudizio rapido quanto perentorio: «imbrattato da restauro», «molto sofferto». <sup>29</sup> Similmente intorno al 1868, nei suoi appunti personali: «Questa pittura che aveva già sofferto a cagione dell'umidità, come dai ritocchi parziali, ora subisce un ultimo ritocco che finirà col peggiorare le su condizioni». <sup>30</sup>

A ben vedere proprio negli anni 1868-1869 gli affreschi su menzionati furono oggetto di una operazione di restauro, in anni recenti accuratamente riassunta da Silvia

---

<sup>25</sup> CURZI 1996, pp. 189-198.

<sup>26</sup> Cfr. Ibidem, p. 51.

<sup>27</sup> BMV 2037, cc. 19v-20r.

<sup>28</sup> Si tratta del Cod. 2026, minuta per la *History of Painting in North Italy*, e databile al 1868 ca.

<sup>29</sup> Il riferimento è ai riquadri 4, 5, 6, 7, 10, 12, 13, 16, 19, 20.

<sup>30</sup> BMV 2026, c. 113.

Bordini.<sup>31</sup> Come rilevato dal Cavalcaselle, l'opera risentiva fortemente dell'umidità, ed era già stata ripetutamente, e male, restaurata. Trinchera, direttore dell'Archivio dal 1845, avviò il progetto di recupero, affidando l'incarico al messinese Salvatore Mazzaresse, «ma già alla fine dello stesso anno si erano diffuse voci allarmate sulla cattiva qualità del restauro, che era ancora limitato a pochi riquadri e chiuso al pubblico».<sup>32</sup> A tutela del ciclo pittorico, il sindaco di Napoli chiese parere all'Accademia di Belle Arti. Il direttore Cesare Dalbono affidò l'incarico ai pittori Giuseppe Mancinelli, Domenico Morelli, Camillo Guerra e Federico Maldarelli, e questi non lesinarono pessimi giudizi sulle operazioni di ripristino in corso, chiedendo la sospensione dei lavori. La vicenda scaldò gli animi in una polemica che mutò in controversia di pubblico dominio, tramite il coinvolgimento della Commissione Consultiva e la pubblicazione di diverse lettere – tra cui quella del Morelli – sul quotidiano *Il Pungolo*, ottenendo, alla fine, la tanto auspicata sospensione dei lavori da parte del ministro della Pubblica Istruzione nei primi mesi del 1869.<sup>33</sup> Fu in particolar modo il Morelli a farsi portavoce della contesa e della necessità, al tempo stesso, di ripensare il ruolo del restauratore e di coloro i quali devono giudicare la bontà di un restauro, affermando il bisogno indiscusso di conoscenze tecniche per determinate mansioni. Ci sembra di leggere qui, in qualche modo, una sintonia con le stesse posizioni di Cavalcaselle, anche se per il conoscitore i restauratori dovevano essere persone debitamente formate al riguardo,<sup>34</sup> mentre per il Morelli dovevano essere artisti, perché soli esperti e padroni della tecnica del dipingere.

Riporto alcune appassionate parole scritte dal Morelli nel 1869

Che cosa sono gli affreschi dello Zingaro? Sono l'unico monumento di pittura murale del più grande artista napoletano del secolo XV ... Io darei un premio a quel restauratore che potesse tornarmi quali erano prima le pitture dello Zingaro, anche disotto alla polvere.

---

<sup>31</sup> BORDINI 2003, pp. 175-183.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 176. Per una sintesi della vicenda cfr. BARRELLA 1996, pp. 137-146. Cfr. documento n. 1.5 in Appendice.

<sup>33</sup> BORDINI 2003, p. 176, e documento 2 (pp. 180-181). Le alterazioni dei restauri provocati dalla cera, così come sosteneva il Morelli, furono confermate dalle indagini eseguite nel 1942 da Augusti Selim, cfr. AUGUSTI 1944-1946, pp. 206-214.

<sup>34</sup> CAVALCASELLE 1863, pp. 42-43.

Ella, signor Sindaco, con quella premura che ha pel decoro e l'interesse del paese, vorrà, io spero, adoperarsi, se non a riparare il danno già avvenuto, ad impedire almeno che si prosegua e si ripeta in altra occasione lo sconcio che oggi deploriamo nelle pitture dello Zingaro ... Per le pitture già restaurate resta appena a discutere fra la gente competente sino a che punto sia possibile rimediare al danno già avvenuto.<sup>35</sup>

Alle passionante parole del Morelli fanno eco quelle del Cavalcaselle che in parte indica i passaggi principali a favore di un pronto intervento

Negli affreschi le operazioni devono limitarsi a fermarne gli intonachi alle pareti, ed il colore agli intonacchi. Quando mancano questi supplirvi con nuovi dandovi sopra una tinta neutra e nulla più; lasciare come sono le parti ove il colore è mancante o deteriorato, e ripulirlo ove fosse necessario.<sup>36</sup>

Nonostante la constatazione che le tematiche sottoposte al suo ufficio non sono di sua pertinenza, Cavalcaselle non si sottrae dal dare una propria valutazione, mettendo a disposizione la propria esperienza preoccupato per la prassi in uso in ambito meridionale

Per l'esperienza acquistata dalla conoscenza dei restauri che si fanno alle pitture meridionali nel Napoletano il sottoscritto raccomanda caldamente che non si accordi il restauro come viene demandato dalla commissione molto più che gli affreschi a S. Severino nulla perdono rimanendo come ora sono mal ridotti dal restauro. Bensì si provveda alla loro ventilazione coll'aprire in alcune ore del giorno le invetrate le quali furono messe nelle arcate di quel chiostro. Meglio sarebbe fare aprire dei ventilatori nelle stesse invetrate.

Il Ministero potrà, quando crederà conveniente, mandare a Napoli persona capace in tali lavori di restauro per conoscere quello che sarà a farsi in proposito.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> BORDINI 2003, p. 176, e documento 2 (pp. 180-181).

<sup>36</sup> ACS 490/540.11, cc. 12r-13v.

<sup>37</sup> Ibidem.

Ancora più preciso è l'intervento del 1878

È vero che gli affreschi dello Zingaro a cagione dei vari restauri tra i quali, coll'ultima di pochi anni or sono, perdettero sempre più del loro carattere originale; ma è cosa ben pericolosa di tentare il ricupero, ed inoltre è da ritenere che ben poco forse al nuovo colore, dell'antica pittura. Ma per questi affreschi come per gli altri che hanno meno sofferto, converrà, ove fosse bisogno, che sia assicurato il colore all'intonaco e l'intonaco al vivo del muro. Si può anco evitare di togliere la polvere, ma sarà (forse difficile) levare la bigia crosta, senza l'impiego di sostanze pericolose, come sono i corrosivi. Così è da osservare che non si dovrebbe rinforzare neppure i colori, o tinte dei fondi, ove la pittura fosse indebolita, nel caso si vedesse il bianco (e così nelle graffiature) darvi una tinta neutra, minori però del tono locale del colore della pittura, tanto quanto che il bianco non offenda l'occhio di chi osserva. Siccome poi per un tal lavoro il tempo non pressa (non essendo questa cosa urgente a farsi), il Ministero piacendosi (dopo aver fatto notare le cose or ora esposte), può osservare che il lavoro può ritardarsi. Frattanto vedere se quanto ha fatto il signor Ruggiero è sufficiente per togliere l'umidità, ma per meglio assicurarsi ordinare al Genio Civile di andare sopra luogo per vedere se è necessario praticare dei ventilatori a proporre tutto quello che l'arte potrebbe suggerire onde poter conservare quanto è rimasto di quei dipinti. Occorre pure che nella stagione estiva si apra e si chiuda di tempo in tempo le vetrate poste agli archi del chiostro.

G.B. Cavalcaselle

E, convinto che ben poco si poteva fare per salvare, o recuperare, gli affreschi, suggerisce di attenuare gli agenti di degrado, in particolare tramite l'uso di ventilatori che possano contrastare gli effetti dell'umidità delle pareti.

### **5.2.3 Museo Nazionale di Napoli<sup>38</sup>**

Non abbiamo in tutta Italia un locale convenientemente fabbricato per una galleria. Manca la luce che dovrebbe esservi, mancano i caloriferi per l'inverno,

---

<sup>38</sup> ACS 246/114.16. vedi Appendice IV, n. 3

mancano i ventilatori per l'estate; quindi nell'inverno l'umidità e nell'estate l'eccessivo calore agiscono sulle tavole dipinte che s'incurvano e si spaccano; e l'imprimitura del colore se ne stacca e cade. Incurvate le tavole, caduto il colore, viene il restauro, e poiché non è tolta la cagione del male, questo si rinnova periodicamente, onde coi successivi restauri si finisce a fare di nuovo la pittura e a perdere l'opera originale, incontrando anche una spesa pari da ultimo, se non maggiore, a quella che sarebbesi richiesta per fornire la galleria di luce, di ventilatori e di caloriferi. Inoltre i locali delle nostre gallerie, quali sono oggidì in generale male riparati dal freddo, mal ventilati nell'estate e senza conveniente luce, non danno agio all'artista di studiarvi come gli sarebbe necessario. Bisogna dunque provvedere al più presto di locali acconci le nostre gallerie: l'onore dell'arte, l'utile degli studiosi e gli stessi principii di buona economia lo richiedono.<sup>39</sup>

È con queste parole che Cavalcaselle nella sua *Memoria* illustra nel paragrafo IX, la *Mancanza di locali idonei per gallerie, e danno che ne deriva alle opere ed allo studioso*. L'assunto era il frutto dei suoi numerosi sopralluoghi fatti in Italia e all'estero e documentati dai suoi taccuini dove su quasi ogni disegno o schizzo riguardante opere viste nei diversi musei, non trascurò commenti sullo stato di conservazione dei dipinti, o sul cattivo ordinamento delle stesse collezioni.

Nello specifico di Napoli importante fu anche il sopralluogo che Cavalcaselle fece su richiesta del ministero della Pubblica Istruzione e da cui originò la relazione da lui stesa tra l'agosto e il settembre del 1875, e intitolato *Gita a Napoli*.

Il fascicolo racchiude diversi resoconti,<sup>40</sup> ma mi soffermo qui su solo su quello inerente la *Visita alla quadreria del Museo di Napoli* ("allegato A"), e sull'altro riguardante un resoconto sulla *Conservazione delle pitture alla Galleria del Museo di Napoli e provvedimenti in proposito* ("allegato C").

---

<sup>39</sup> CAVALCASELLE 1863, pp. 24-25.

<sup>40</sup> ACS 246/114.16, cc. 15r-23v. Il fascicolo si compone di 5 diversi allegati, di cui gli ultimi due risultano mancanti (forse migrate in faldoni di egual argomento ma di ambito temporale posteriore): "Allegato A": *Visita alla quadreria del Museo di Napoli*; Allegato B: *Visita al R. Museo di San Martino in Napoli*; Allegato C: *Conservazione delle pitture alla Galleria del Museo di Napoli e provvedimenti in proposito*; Allegato D: *Battistero di San Giovanni a Fonti in Napoli* (scritto); Allegato E: *L'antica tribuna della chiesa di San Lorenzo in Napoli* (scritto). Il fascicolo "Gita a Napoli" è citato da DORA GAPITO 1991, p. 167; CIAMPI 1999, p. 12; LEVI 2003, p. 65; BARRELLA 1996, pp. 87-88, ove è trascritto parzialmente l'"allegato C".

Nell'allegato A si trova espresso, in modo dettagliato, il valore corrente di mercato dei dipinti della Pinacoteca, sottolineando che, essendo molti di quei quadri mal attribuiti, potrebbero subire fluttuazioni di stima in caso di vendita.

Il sottoscritto incominciò la sua visita con la scorta delle tabelle stampate indicanti i quadri esposti nella Galleria, e colla nota del prezzo a ciascuno assegnato dalla stima dell'Ispettore.

Verificò che per semplice dimenticanza era stata ommessa la stima di tre quadri calcolati mille lire ciascuno, pei quali dev'essere aggiunta la somma di £ 3.000 a quella delle 6.587,100 portando il totale alla somma di £ 6.590,100.

È vero però che la stima venale delle opere di belle Arti è sempre cosa incerta, mutabile secondo i tempi, le circostanze, le opportunità e perfino secondo la moda. In una galleria quello che forma la vera ricchezza sono le opere dei grandi maestri. Queste in caso di vendita possono salire ad un prezzo favoloso, e per ciò si può quasi dire che le opere di merito veramente eccellenti non hanno prezzo. Ed è dopo queste considerazioni che lo scrivente richiama l'attenzione del Ministero poiché a lui sembra che dei quattro quadri indicati come lavori di Raffaello uno soltanto può considerarsi di questo maestro, ed è anche di quelli che nell'esecuzione del quale si riconosce essersi Raffaello servito dell'aiuto dei suoi scolari, che potrebbero essere Giulio Romano od il Penni. Il dipinto di cui si parla è una sacra famiglia in tavola, "nella sala, detta, dei Raffaello" indicato al n. 20.

Dopo diversi esempi di errate attribuzioni, segue la stima del valore di mercato della quadreria

Come già si disse, le opere dei grandi maestri dell'arte possono in una vendita sotto l'influenza di particolari circostanze salire a prezzi favolosi e compensare così il ricavo insufficiente o fallito di molte altre opere d'ordine inferiore. Ma anche ammettendo ciò, in massima crede lo scrivente, possa, meno casi eccezionali, aversi un tale risultato coi dipinti della quadreria annessa al Museo di Napoli in modo da raggiungere nell'ipotesi della vendita la somma di stima attribuita dalla Direzione del Museo ai quadri in esso contenuti. E quindi se in caso di vendita e sotto l'influenza di circostanze particolari ed affatto eccezionali può

dirsi accettabile la somma attribuita da quella Direzione, all'infuori però di questo caso tale somma dovrebbe ridursi a circa la metà.

Stupisce, ai nostri occhi di cittadini del terzo millennio, una valutazione così precisa e dettagliata, quasi che si ritenesse naturale il permettere la vendita di pezzi importanti di una Galleria, anche se forse per fare altri acquisti in virtù di una armonizzazione delle scuole rappresentate. Come sottolinea Andrea Emiliani, in quel periodo era marcatamente presente l'*empasse* centrale in equilibrio tra l'utile individuale e la garanzia dell'interesse pubblico.<sup>41</sup> Ma ciò si può spiegare altrettanto bene con le esigenze di uno Stato giovane che ha bisogno di mettere ordine e conoscere se stesso, i propri beni.

L' "allegato C" «tratta del merito artistico del dipinto, e del nome, vero o supposto, dell'autore, dello stato di conservazione» e si sofferma in particolare su due sale, del *Correggio* e di *Raffaello*, sottolineandone le pessime condizioni di esposizione delle opere, sia per eccessivo calore sia per scarsa luce

Discorrendo col Signor Ispettore della Galleria (il quale convenne del pericolo che corrono codesti dipinti), lo scrivente propose che a livello del pavimento si aprissero dei ventilatori, cosa questa non difficile a farsi, bastando aprire una parte del finestrone ora murato e prospiciente il cortile dal lato della camera detta dei papiri, allo scopo di stabilire una corrente con un'altra apertura che egualmente dovrebbe praticarsi nella porta oggi murata ma esistente dirimpetto all'accennato finestrone. Questa è quella che mette nella sala detta delle Veneri, nella quale di contro a detta porta sta un grande finestrone che prospetta sopra un secondo cortile.

Ma poi considerando alla difettosa costruzione della copertura delle due camere, a cagione della quale non si potrà mai impedire che non penetri in esse dall'alto un forte grado di calore, il sottoscritto crede necessaria la rimozione di quelle opere d'arte.

---

<sup>41</sup> EMILIANI 1998, p. 338. Cavalcaselle, nella premessa all'"allegato A", specifica che dividerà il rapporto in due parti, di cui la prima, sulle stime, destinata all'ufficio di Ragioneria.



Inoltre è da notare che i dipinti collocati in dette stanze difettano di luce conveniente, come dello spazio necessario per esser nel dovuto modo veduti e quindi studiati.

In calce, inoltre, si fa riferimento alla costruzione di un nuovo edificio più adatto allo scopo, e nell'attesa si consiglia di eseguire ugualmente dei lavori per non danneggiare ulteriormente le opere

E se è vero, come fu detto, essere intendimento del Ministero di fabbricare un locale apposito, lo scrivente non può astenersi egualmente dall'insistere perché si compia, fosse anche in via provvisoria, il mutamento proposto.

Di fatto, il fascicolo riporta altri documenti, comunicazioni intercorse tra Salazaro, Cavalcaselle, il direttore del Museo Giulio De Petra, il capo della II Divisione Giulio Rezasco e il ministro Domenico Berti, dalle quali emerge la necessità di raggiungere un compromesso momentaneo tra le esigenze conservative e quella della fruizione, non perdendo di vista il fattore economico, ossia dei lavori necessari, da farsi ad onere delle casse del Museo.<sup>42</sup>

È verosimile che proprio dalla suddetta relazione sia scaturita la frattura dei rapporti amichevoli istaurati fra Cavalcaselle e Salazaro, figura cardine della Pinacoteca,<sup>43</sup> che invece si crede avvenuta per motivi imprecisati tra il 1871 e il 1877.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> ACS 246/114.16, vedi Appendice IV, 3.

Come annota LEVI 2003, p. 65 e nota 53 (p. 71), in una lettera indirizzata a Cavalcaselle da Charles Fairfax Murray, quest'ultimo commentava, tra le righe, la disposizione dei dipinti in pinacoteca. La lettera è datata 2 gennaio 1880 (BMV 2035). Vedi Appendice II, n. 16.

<sup>43</sup> Cfr. ALOIGI 1995, p. 225 e nota 46: «Il legame di Salazaro con la vita della Pinacoteca risale al 1860, quando l'esule patriota, da poco tornato a Napoli, riceveva la nomina dalla Luogotenenza a "Ispettore Generale alle quadrerie dello Stato». Incarico che sarà ufficializzato solo nel 1875, alla partenza di Fiorelli per Roma.

<sup>44</sup> Poche tracce di rapporti epistolari ci portano a fissare questi limiti temporali: 25 febbraio 1871 è la data dell'ultima lettera a noi pervenuta di Salazaro a Cavalcaselle, e conservata presso la Biblioteca marciana (BMV 2035); 12 ottobre 1877 è la data di una lettera inviata dal Salazaro al canonico Gabriele Iannelli, conservata presso la Biblioteca del Museo Campano di Capua, e trascritta da Rosolino Chillemi, ove Cavalcaselle è chiosato in maniera sprezzante: «Ritenete le mie parole come concetto, di quello ch'io credo bisogna dire al pretenzioso Rezzasco ed al de latere buffone G. B. Cavalcaselle». cfr. CHILLEMI 1998-2005, 34 (2001), p. 40.

#### 5.2.4 Il 'restauro' del ritratto del Cardinale Bembo<sup>45</sup>

Tra le carte della relazione stesa da Cavalcaselle titolata *Gita a Napoli* si rintraccia anche uno scritto dal contenuto alquanto singolare. Si tratta di una richiesta inoltrata da Cavalcaselle, tramite la Direzione Generale dei Musei e degli Scavi di Antichità, al Museo Nazionale di Napoli, ove si invita la locale direzione a concedere in prestito un'opera di quel museo per «gli studi ... delle opere di Tiziano».<sup>46</sup> La vicenda, protrattasi dal 2 ottobre 1877, data della istanza fatta da Cavalcaselle, al 9 agosto 1879, riguarda il quadro conservato nella pinacoteca e noto come opera di Paolo Veronese, *Ritratto del Cardinale Bembo*, oggi attribuito alla mano di Tiziano.<sup>47</sup> Cavalcaselle ne chiese il prestito presso la Direzione romana al fine di poter condurre più agevolmente i suoi studi sul dipinto, finalizzati al completamento dell'impresa editoriale sulla vita del pittore veneziano. In cambio il conoscitore propose per l'occasione di effettuare un restauro della tela, intervento puntualmente avvenuto se si presta fede al pagamento di lire 225 per materiale necessario per le operazioni di restauro e di incorniciatura e imballaggio del dipinto.

Chi scrive crede necessario di far conoscere che il ritratto del Cardinale Bembo fu da me richiesto per gli studi che sto facendo delle opere di Tiziano. Che la persona la quale per vecchia amicizia si assunse il penoso lavoro [c. 16v] della pulitura e restauro del dipinto, aveva già innanzi dichiarato allo scrivente di volerlo fare per le sole spese dei materiali che avrà dovuto servirsi, e quindi senza ricompensa alcuna. Si riservata però, sul caso di buon esito, di cavarne una copia.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> ACS 246/114.24. Vedi Appendice IV, n. 4.

<sup>46</sup> ACS 246/114.24, c. 16r. vedi Appendice IV, n. 4.6.

<sup>47</sup> Il Cavalcaselle fa stranamente riferimento nei documenti del fascicolo, al quadro come opera di Veronese e ne riporta anche il numero di inventario del catalogo San Giorgio del 1852, quando già prima il catalogo del Salazaro del 1870, e poi quello del Fiorelli del 1873, lo indicavano, rispettivamente, come opera di Tiziano e di scuola di Tiziano. Cfr. la relativa scheda del dipinto nel catalogo, Capodimonte 1995, pp. 65-65.

<sup>48</sup> ACS 246/114.24, c. 16r-v. Vedi Appendice IV, n. 4.

Un'altra ragione addotta per rendere forse più digeribile una tale e forse un po' eccessiva pretesa di prestito fu la necessità di trarne copia attraverso «una riproduzione all'acqua forte».<sup>49</sup> L'incisione della tela non è stata utilizzata nel testo a stampa sulla vita di Tiziano scritta da Crowe e Cavalcaselle, ma una sua copia fotografica è sia nel *Fondo Cavalvaselle* sia nel *Fondo Crowe*.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> ACS 246/114.24, c. 16v. Vedi Appendice IV, n. 4.6.

<sup>50</sup> BMV 2039, cc. 79v, 80v; NAL 86.ZZ.33.1, c.35.

## Appendici



## Appendice I

### Testimonianze dall'Archivio di Stato di Napoli

Sono qui riportati i documenti che chiariscono le ragioni della sfortunata vicenda che vide protagonista Giovan Battista Cavalcaselle al suo arrivo nella città di Napoli. Per comodità di lettura, si è suddivisa tale appendice documentaria in tre distinte sezioni: nella prima sono illustrati gli atti ufficiali da me rinvenuti presso l'Archivio di Stato di Napoli; nella seconda sono trascritte le missive di interesse del *Fondo Vannucci* della Biblioteca Magliabechiana di Firenze; nella terza si riportano estratti o trascrizioni integre del *Fondo Cavalcaselle* della Biblioteca Marciana di Venezia.

Le lacune al testo, o le parole non comprensibili, sono segnalate da tre asterischi inseriti tra parentesi quadre. Le parole e i numeri in carattere grassetto indicano parti del documento prestampate, quindi non scritte a mano.

#### Sezione I

In questa sezione si presentano gli atti ufficiali che ricostruiscono le ragioni e le dinamiche della circostanza che portò Cavalcaselle a patire diverse peripezie nel tentativo di ingresso nell'allora Regno delle Due Sicilie.

Questi i fondi interessati dell'Archivio di Stato di Napoli:

- *Prefettura di Polizia;*
- *Ministero della Polizia Generale;*
- *Ministero degli Affari Esteri.*

Per meglio comprendere le ragioni del coinvolgimento di tali uffici, è utile fare riferimento alla più che dettagliata descrizione di ruoli e mansioni esposta nell'*Almanacco Reale del Regno delle Due Sicilie per l'anno 1855*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ALMANACCO 1855. L'ultima stampa di questo *Almanacco* è dell'anno 1857, quindi anche la più vicina, cronologicamente, agli avvenimenti che qui si narrano, ma edizione rara. Dopo un attento confronto tra le due edizioni, 1855 e 1857, e vista le precise analogie delle informazioni che qui ci interessano, si è preferito fare riferimento a quella del 1855, e non a quella del 1857, perché maggiormente diffusa e consultabile anche sul web all'indirizzo [www.books.google.it](http://www.books.google.it). Per quanto riguarda i personaggi che ricoprivano i ruoli di responsabilità all'interno di queste strutture, non sempre corrispondono alle

Il Regno delle Due Sicilie era amministrato da diversi ministeri, e ogni Real Segreteria e Ministero di Stato era divisa in ripartimenti, a loro volta distinti in carichi, e quest'ultimi in ufficiali.<sup>2</sup>

La *Prefettura di Polizia*, con a capo un prefetto e un segretario generale, aveva tra i suoi compiti la «Vigilanza sopra coloro che hanno espiato pena per reati politici, o che per vedute politiche meritano l'attenzione della polizia», affidata al primo ripartimento, e la «Spedizione di carte di passaggio e di soggiorno. Registro e corrispondenza per gli stranieri che vengono nella capitale, o ne partono», affidati al secondo ripartimento. Sono di sua competenza anche i commissariati dei quartieri della capitale, nella fattispecie il *Quartiere Porto*, la *Delegazione marittima*, e le *tre barriere di reclusorio, Casanova, ponte della Maddalena*.<sup>3</sup>

*Real Segreteria e Ministero di Stato della Polizia Generale* – meglio noto come *Ministero della Polizia Generale* – aveva tra i suoi oneri la «Vigilanza per la sicurezza interna del regno; ... La vigilanza e la corrispondenza per gli espatriati e rilegati per reati politici...». Al ripartimento del *Segretariato ed Alta Polizia* spettavano doveri in merito ai «forestieri colpiti da osservazioni politiche» e «arrivi e partenza di regnicoli e forestieri». Al suo interno, precisamente all'ufficiale di carico, spettavano responsabilità sugli «espatriati, esiliati e rilegati per reati politici».<sup>4</sup>

Infine, il *Ministero degli Affari Esteri*, oltre ad aver l'incarico di provvedere al rilascio dei passaporti per l'estero, compito affidato al primo ripartimento, aveva il dovere di curare la corrispondenza, affidata al secondo ripartimento – *Relazioni straniere* - con «rappresentanti ed Agenti diplomatici e commerciali de' Governi esteri, che riseggono presso S. M. e ne' porti del regno».<sup>5</sup>

Illustrazione sintetica al solo scopo di orientamento nella consultazione delle diverse scritture qui di seguito riportate. E ancora, in nome di una lettura più immediata, trattandosi nella maggior parte dei casi di comunicazioni di uffici su carta

---

firme apposte in calce ai documenti, pertanto si è cercato di chiarirne la natura in nota ad ogni singolo documento.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 88.

<sup>3</sup> Ibidem, pp. 136-137, 140.

<sup>4</sup> Ibidem, pp. 133-134

<sup>5</sup> Ibidem, p. 93.

intestata, si è scelto come criterio di trascrizione l'utilizzo del grassetto per indicare ciò che negli atti risulta prestampato.

I documenti che si presentano in questa sede sono tutti inediti.

1. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 556, incartamento 1088,<sup>6</sup> volume. 47, cc. 13r-14r.

Rapporto del direttore Ottavio de Marsilio, in vece del Ministro degli Affari Esteri, al Direttore dell'Interno, ramo di Polizia, riguardo un resoconto riservato ricevuto dal console di Smirne ove si legge che un tal Cavalcaselle è giunto a Costantinopoli come messaggero per le attività sovversive della Setta italiana.

## **MINISTERO E REAL SEGRETERIA DEGLI AFFARI ESTERI**

### **1° Ripartimento**

**n.** 6504

Riservato

Al Signor Direttore dell'Interno, Ramo di Polizia

Napoli, li 19 ottobre 1850

Signor Direttore,

dal Regio Console in Smirne, essendomi stato comunicato che l'emigrato Materazzo, il maggiore dei due fratelli, sia si recato in Costantinopoli per ivi trattare affari particolari e sollecitare un impiego, siccome ha asserito, io mi faccio premura renderla [sic] consapevole per sua intelligenza e regolamento.

In pari tempo credo opportuno manifestarle essere stato da Costantinopoli partecipato, che la nota Principessa di Belgiojoso sia partita pe recovi suoi possedimenti seco recando 24 mila franchi, che si crede abbia ricevuto da Parigi, e che interrogato da taluno intorno ai progetti sull'Italia rispose di non poter nulla [13v] precisare sul proposito, esistendo due partiti, di quali uno voleva la

---

<sup>6</sup> Questa l'intestazione sul fascicolo: «Statuto della Società Segreta delle proprietà stabilita in Francia; Mazzini, a Londra; di Belgiojosa, a Costantinopoli; Matarazzo, emigrato; Cavalcaselle, Lombardo (Espediente 6, volume 9 del '59 e 1088 volume 41, parte 11, del '50)».



rivoluzione nella prossima primavera, e l'altro nel 1852, ma che si lavorava per conciliare le diverse opinioni.

Mi è stato soggiunto, che è arrivato colà un operoso settario di cognome Cavalcasella che si crede Lombardo, e che pare incaricato di far conoscere a' suoi consorti i cambiamenti apportati a' regolamenti della sedicente Setta Italiana. Dopo l'arrivo di lui si opina prossimo lo scoppio della rivoluzione principiando ne' Reali Domini.

Finalmente è stato rilevato essere indubitato che le mene rivoluzionarie sono più attive che mai, travagliandosi [14r] per affrettare la rivoluzione, e corrompere la fedeltà del Reale Esercito.

Ella si servirà di tali nozioni per sua particolare istruzione, e le riterrà in continuazione del mio foglio di 28 dello scorso mese sotto il num. 6056.

Pel Ministro,

Il Direttore O. De Marsilio<sup>7</sup>

2. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 555, incartamento 1088, volume 41, parte 11,<sup>8</sup> cc. 48r-49r.

Altro rapporto del direttore Ottavio de Marsilio, in vece del Ministro degli Affari Esteri, al Direttore dell'Interno, ramo di Polizia, riguardo un resoconto riservato che informa della partenza di Cavalcaselle da Londra per Parigi, sempre all'interno dei movimenti del partito di Giuseppe Mazzini.

## **MINISTERO E REALE SEGRETERIA DI STATO DEGLI AFFARI ESTERI**

### **2° Ripartimento**

**n. 6395**

Riservato

Al Signor Direttore dell'Interno, Ramo di Polizia

---

<sup>7</sup> Il Cavaliere Ottavio De Marsilio era il Direttore del Ministero degli Affari Esteri. Cfr. ALMANACCO 1855, p. 93.

<sup>8</sup> Questa l'intestazione sul fascicolo: «[...] Cavalcasella, Pittore (Espediente 6, volume 9 del '59 e 1088 volume 41, parte 11, del '50)»

Napoli, li 11 novembre 1851

Signor Direttore,

il Regio Ministro in Parigi ha riferito, che in Londra continua la scissione tra i componenti il partito di Mazzini; siccome pure che sia aspettato a Liverpool un messo di Garibaldi, ch'è un tale Maggior Franchi, ed il Comitato Italiano ha spedito in quel porto un certo Iancioni per prendere il piego e le notizie.

Ha soggiunto essere arrivato in Londra un tale Giuseppe Meloro, siciliano, figlio di un Commissario di guerra al servizio del Re Nostro Signore, e che costui sia stato accolto amichevolmente da Mazzini e suoi consoci, e non appena giunto abbia avuto luogo la partenza per Parigi di un certo Cavalcasella, di [48v] professione pittore. Mi ha pure fatto noto, che il Duca Landi, romano, il quale ai uno di coloro, che forniscono a quei Giornali la maggior parte degli articoli contro il Real Governo, riceve lettere da Roma da un vecchio archeologo, attuale Impiegato Pontificio con 50 scudi il mese, e da Napoli o dal regno da un tal De Angeli. Le lettere sono consegnate in Napoli ed in Civitavecchia a persone di fiducia imbarcata sul Capri, o sul Vesuvio, che le importa a Marsiglia, e così viceversa.

Finalmente, che la Polizia francese non ha potuto espellere i rifuggiti italiani per l'opposizione manifestata dal passato Ministro, e pure che il nuovo non permetterà un tal passo, tantopiù che i cennati [49r] emigrati vivono tranquilli in attenzione delle politiche combinazioni.

Io mi fo una premura renderla consapevole per sua intelligenza, e per l'uso conveniente.

Pel Ministro,

Il Direttore O. De Marsilio<sup>9</sup>

3. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898,<sup>10</sup> cc. 1r-v.

Rapporto del delegato della polizia marittima, Giuseppe Silvestri, al Prefetto di Polizia sull'arrivo di Giovan Battista Cavalcaselle e delle problematiche relative al suo sbarco nel Regno.

---

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Questa l'intestazione sul fascicolo: «898/59 Giovan Battista Cavalcaselle, austriaco».

## DELEGAZIONE DELLA POLIZIA MARITTIMA

n. [vacat]

Al Signor Sig. Prefetto di Polizia<sup>11</sup>

**Napoli**, 2 giugno 1859

Signore, sul piroscalo Thabor è testé pervenuto da Civitavecchia il Signor Giovan Battista Cavalcaselle, di Legnago di Verona, di anni 39; pittore e possidente, domiciliato a Venezia, munito di passaporto rilasciatogli in Venezia a 14 settembre 1857; vidimato per questa Capitale dalla vostra Regia Missione in Roma, e dal vostro Regio Console in Civitavecchia, in data de' 30 dell'or caduto maggio e di ieri.

Or, siccome nello elenco d'individui ai quali è vietato lo accedere nel Regno, arrivatomi con l'ufficio di codesta Prefettura de' 30 gennaio 1851 pel Codesto Ripartimento n. 1277,<sup>12</sup> vi figura un tal Cavalcasella, che si crede Lombardo, e nella copia di ofizio degli [verso] Affari Esteri, rimesso con altro foglio della Prefettura stesso de' 17 novembre detto anno 1851 pel Ripartimento medesimo n. 27100,<sup>13</sup> è indicato come uno dei componenti di partito di Mazzini certo Cavalcasella, di professione pittore, così non ho permesso al suddetto arrivato il disbarco, in attuazione delle superiori disposizioni.

Il commissario delegato

G. Silvestri<sup>14</sup>

4. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 2r.

---

<sup>11</sup> Lo stesso rapporto è inviato dal Commissario Delegato della Polizia Marittima, oltre il Prefetto di Polizia, anche al Direttore del Ministero della Polizia Generale. Copia di questo rapporto viene altresì trasmessa dal Prefetto di Polizia al Direttore del Real Ministero della Polizia Generale. (ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9).

<sup>12</sup> Documento non pervenuto.

<sup>13</sup> Documento non pervenuto.

<sup>14</sup> Giuseppe Silvestri era segretario generale della Prefettura di polizia. Cfr. ALMANACCO 1855, p. 136.

Minuta, del Delegato della polizia marittima al direttore della Prefettura, che accompagna il rapporto relativo allo sbarco di Giovan Battista Cavalcaselle a Napoli trascritto nel precedente documento.

Al Signor direttore

2 giugno 1859

Signore,

mi affretto a trasferire, per quelle determinazioni che in sua saggezza crederà, il seguente rapporto di pari data del Commissario delegato Marittimo sul conto del nominato Giovan Battista Cavalcaselle  
S'intenda firmato

5. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, cc. 1r-v.

Lettera, redatta in lingua francese, del Tenente Generale De Martini, Ministro Plenipotenziario di Sua Maestà l'Imperatore d'Austria, a Lodovico Bianchini,<sup>15</sup> in favore di Giovan Battista Cavalcaselle, affinché gli sia permesso di entrare nel Regno.

A san Excellence

Monsieur le Commandeur Bianchini

Naples, le 2 Juin 1859

Monsieur le Commandeur,

le sujet Autrichien, Giovan Battista Cavalcaselle, arrivé en matin muni d'un pasuport régulier, ayant été retenu à bord du bateau français, j'ai l'honneur de m'adresser à l'obligeant entremise de Votre Excellence en la priant de vouloir bien, à mains d'amproschemens majeurs, eripaur/ribaud [*sic*] à l'effet qui il suis permis de débarquer an nommé sujet Autrichien.

---

<sup>15</sup> Lodovico Bianchini, Direttore della Real segreteria e ministero di stato della polizia generale. Cfr. ALMANACCO 1855, p. 123.

Agrez, Monsieru le Commandeur, [*verso*] l'assurance di ma consideration la plus distinguée

Martini<sup>16</sup>

6. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, c. 5r.

Risposta di Lodovico Bianchini, tramite un delegato, al ministro Plenipotenziario dell'Imperatore d'Austria Tenente Generale Martini.

A Sua Eccellenza

Il Signor Tenente Generale Martini

Ministro Plenipotenziario di Sua Maestà l'Imperatore d'Austria

Eccellenza,

ho ricevuto il suo pregevole foglio di ieri relativo al suddito austriaco Giovanni Battista Cavalcaselle, pittore, al quale è stato impedito il sbarco dal Piroscalo il Thabor, ed in replica mi onoro manifestare all'Eccellenza Vostra che pur un tal Cavalcaselle, lombardo, pittore, avendo la Polizia ricevuto dall'estero, sin dal 1851, delle sfavorevoli nozioni che lo definirono come operoso agente di Mazzini per la redicente Setta Italiana, dispensa di non permettergli il sbarco. Ora però, quante volte Vostra Eccellenza è sicura che l'arrivato non sia quello al quale è impedito l'ingresso ne' Reali Domini, potrà permettersene il sbarco, dando la solita garanzia del Console.

Profitto[?]

Napoli, 3 giugno 1859<sup>17</sup>

7. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, cc. 3r-v.

---

<sup>16</sup> Chi scrive è il Tenente Generale Martini Ministro Plenipotenziario di Sua Maestà l'Imperatore d'Austria così come si intuisce dalla risposta che segue. Cfr. anche ALMANACCO 1855, p. 61.

<sup>17</sup> Risposta dell'interpellato Lodovico Bianchini, Direttore della Real segreteria e ministero di stato della polizia generale.

Il segretario della Legazione austriaca in Napoli, conte Wimpffen, scrive al Prefetto della Polizia Generale su sollecito dello stesso Cavalcaselle.

Pregiatissimo Signore,

il suddito austriaco Giovan Battista Cavalcaselle scrive a questa delegazione che è stato trasportato a bordo del Amalfi.

Il Signor Direttore Bianchini non avendo ancora risposto al suo conto, vi prego di farmi sapere che cosa avete deciso [*verso*] ultimamente a questo riguardo.

Scusate e credetemi il vostro devoto amico.

Conte Wimpfen<sup>18</sup>

Domenica mattina<sup>19</sup>

8. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 4r.

Risposta del Prefetto di Polizia al segretario della Legazione austriaca in Napoli, conte Wimpffen, al sollecito in merito alle condizioni di prigionia del conoscitore di Legnago.

Pregiatissimo Signor Conte,

il mio rapporto avanzato già da [\*\*\*] giorni al Ministero della Polizia, sul conto del suddito Imperiale austriaco Giovan Battista Cavalcaselle, fermato a bordo, non mi è finora pervenuto alcun riscontro. Né mi è dato poter risolvere cosa al riguardo, essendo ciò riservato al detto Ministero.

Gradisca le riproteste della mia distinta stima

Napoli, 9 giugno 1859

Al Conte Wimpfen

Distinto Segretario della Illustre Legazione di Austria in Napoli

---

<sup>18</sup> Il Conte Felice de Wimpffen era Segretario Legazione austriaca in Napoli, come si evince dal documento successivo. Cfr. anche ALMANACCO 1855, p. 61.

<sup>19</sup> Trattasi del 5 giugno. Cfr. nota 23 (p. 44), Capitolo II.

9. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, cc. 6r-7v.

Documento del Commendatore Don Luigi Carafa di Traetto, incaricato provvisoriamente del portafoglio del Ministero degli Affari Esteri, al Direttore della Polizia Generale che introduce una supplica di Giovan Battista Cavalcaselle, inoltrata dall'ambasciatore d'Austria in Roma, per tramite del Regio diplomatico. Nel testo della lettera allegata si leggono i giorni, dal 3 al 14 giugno, in cui il pittore fu trattenuto in una galera nel porto prima di essere rilasciato e obbligato a rientrare a Roma.

**MINISTERO E REAL SEGRETERIA DI STATO degli AFFARI  
ESTERI**

**1° Ripartimento.**

**n. 4017**

Al Signor Direttore della Polizia Generale

Napoli, 1 luglio 1859

Signor Direttore,

il Regio Diplomatico in Roma mi rimette la qui acchiusa supplica di un tale Giovanni Battista Cavalcaselle, di Legnago nella quale costui espone il desiderio di prendersi esatte informazioni sul suo conto, essendogli stato impedito nello scorso mese lo sbarco in questa città.

Tale supplica, mi assicura il prelodato Regio Agente, è avvalorata dalle raccomandazioni della Intendente Reale Ambasciata d'Austria colà.

La prego dunque, Signor Direttore, prender conto di quello che dichiara il supplicante, e favorirmi [6v] un riscontro, onde far pervenire le debite istruzioni alla Regia Legazione in Roma.

L'incaricato del Portafoglio degli Affari Esteri

Carafa<sup>20</sup>

[7r: *lettera allegata senza firma*]

---

<sup>20</sup> Trattasi del Signor Commendatore Don Luigi Carafa di Traetto, Incaricato provvisoriamente del portafoglio del Ministero degli Affari Esteri. Cfr. ALMANACCO 1855, p. 93.

G. B. Cavalcaselle di Legnago, munito di regolare passaporto dato a Venezia nel 1857 per l'Italia e Londra, rinnovato ultimamente in Roma dall'Intendente Reale Legazione Austriaca per due altri anni per Napoli e Sicilia; fatto vidimare in Roma prima della partenza della Regia Legazione di Sua Maestà il Re delle due Sicilie, non che dal Regio Console generale in Civitavecchia, giunto a Napoli non gli è stato permesso di sbarcare.

L'Illustre Reale Legazione Austriaca in Napoli in data del 13 giugno gli ha fatto conoscere che "Il Governo delle due Sicilie avendo ufficialmente esposto di aver motivi che si oppongono al di lui sbarco, non si trova quindi nella possibilità di intraprendere il minimo passo in suo favore".

Il suddetto fa conoscere che questa era la prima volta che andava a Napoli ed in Sicilia; che nel viaggio da Venezia a Roma non ha toccato i paesi nel tempo che nacquero cambiamenti politici, come possono provare le date delle vidimazioni del suo passaporto.

[7v] Il motivo per cui viaggia, e per il quale ha ottenuto il passaporto, si è quello di raccogliere i materiali necessari per un proposto lavoro storico-artistico dietro anche esame delle opere di pittura, le quali sono sparse nei diversi musei d'Italia.

Il lavoro sarebbe da pubblicarvi al Signor John Murray in Londra.

Se non ottiene il permesso di andare a Napoli e Sicilia resta incompleto il lavoro e gettato lo studio di molti anni, a grave danno dei suoi studi ed interessi del Signor Murray pubblicare [sic]; né si sarebbe messo a tale lavoro senza prima aver avuto un passaporto che lo garantisse del viaggio.

In quanto alla verità dei fatti qui sopra allegati è pronto a darne tutte le testimonianze necessarie in Roma; ed in Napoli ancora il regio Console di Sua Maestà Britannica può farne fede.

N. B. Il suddetto è rimasto dal 3 giugno fino al 14 davanti Napoli senza ottenere lo sbarco, ritornando a Roma.

21 giugno 1859, Roma.

10. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, cc. 10r-12r.



Altro rapporto di Luigi Carafa, al Direttore della Polizia Generale, con allegata lettera del Commendatore della Reale Ambasciata Austriaca, tal Ottenfels, in favore di Giovan Battista Cavalcaselle. È interessante notare che nella lettera si fa riferimento ad una serie di lettere ricevute da Cavalcaselle a Londra, che non è stato possibile rintracciare.

**MINISTERO E REAL SEGRETERIA DI STATO degli AFFARI  
ESTERI**

**1° Ripartimento.**

**N. 5728**

Al Signor Direttore del Real Ministero di Stato della Polizia Generale

Napoli, 17 settembre 1859

Signor Direttore,

di riscontro al pregevole suo ufficio del 14 luglio ultimo N. 7283 ho trasmesso copia di una lettera che l'Incaricato di Affari d'Austria in Roma dirige a quel Regio Diplomatico della quale ella rivelerà i buoni uffizi relativi al pittore Giovanni Battista Cavalcaselle, suddito austriaco, ed il ripetuto Regio Diplomatico assicura che l'individuo in parola, è di giusta statura, e non piccola come veniva designata, e di più ha egli esibito in quella Regia [10v] Cancelleria varie lettere a timbro postale a lui indirizzate a Londra ove dimorava nel 1850.

L'incaricato del Portafoglio degli Affari Esteri

Carafa<sup>21</sup>

[11r: *lettera allegata*]

(Copia)

Al Signor Commendatore De Martino

Incaricato d'Affari di Sua Maestà Siciliana presso la Santa Sede

Palazzo di Venezia, li 10 settembre 1859

Signor Commendatore,

---

<sup>21</sup> Ibidem.

il Suddito Austriaco Giovanni Battista Cavalcaselle, di Legnago, pittore, viaggiando per completare gli studii che gli rimangono a fare onde poter pubblicare un esatto lavoro storico-artistico sopra la pittura italiana, giungeva in Napoli nello scorso mese di giugno per esaminare e studiare le opere di pittura esistenti in quel Regno, ma quantunque munito di regolari recapiti, non gli venne permesso il sbarco e fu costretto a retrocedere. A quanto gli si fa supporre, tale rigorosa misura a suo danno sarebbe stata provocata da segreti rapporti ricevuti dal Real Governo delle Due Sicilie portanti che il Cavalcaselle viaggerebbe per incarico e nell'interesse della Setta rivoluzionaria [11v] e che la condotta da lui tenuta in Costantinopoli avrebbe confermato maggiormente tale sospetto.

Il Signor Cavalcaselle protesta altamente di non aver mai appartenuto a società segrete di sorta alcuna e di essersi sempre esclusivamente occupato dei suoi studii, come lo provano le opere artistiche da lui pubblicate, che per quelle ha fatto molti viaggi; ma non fu mai in Costantinopoli, che da due anni trovasi in Italia onde raccogliere materiali per la pubblicazione del suddetto lavoro che per contratto deve fornire completo all'editore di Londra, e perciò se non gli venisse permesso di visitare il Regno verrebbe egli a soffrirne danno gravissimo.

Avendo egli domandato l'appoggio questa Egregia e Reale Ambasciata, mi ha mostrati varii documenti che sembrano escludere avere dello altro scopo che i suoi studii nel presente viaggio, per quale è munito di regolare passaporto, mi permetto interessare Vostra Signoria Illustrissima, di voler ottenere al Cavalcaselle il permesso di recarsi a Napoli e nelle province sia al di qua che al di là del Faro, acciò possa compiere i suoi studii. Il soggiorno [12r] che egli fare a tal uopo nel Regno delle Due Sicilie si limita a sei o sette mesi, durante i quali egli si dichiara pronto a sottomettersi a tutte quelle formalità, a tutte quella sorveglianza che la Regia Polizia credesse imporgli.

Nella lusinga che Vostra Signoria Illustrissima, vorrà impegnarsi presso il suo Real Governo a favore di questo suddito austriaco, il quale se fosse di cattiva, o almeno di equivoca, condotta politica non avrebbe certamente ottenuto un sì regolare passaporto.

Le ne anticipo i miei ringraziamenti, e Le protesto in pari tempo, Signor Commendatore, i sensi della più distinta mia considerazione.

(firmato) Ottenfels

11. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, cc. 14r-v.

Il Procuratore generale della Polizia Generale scrive al Ministro degli Affari Esteri e ribadisce la necessità di avere assicurazioni diplomatiche in merito all'identità del pittore Giovan Battista Cavalcaselle.

**Ministero e Real Segreteria di Stato della Polizia Generale**

**Segretariato di Alta Polizia**

N. 10440

Riservata

Napoli, 26 settembre 1859

Eccellenza,

in replica al distinto foglio di Vostra Eccellenza de' 17 stante, N. 5728, mi pregio manifestarle che per potersi accordare al pittore Giovan Battista Cavalcaselle il permesso di venire nel Regno, sarebbe necessario che la Legazione d'Austria assicurasse non esservi identità di persona tra costui e l'individuo di tal cognome che in ottobre 1850 arrivò a Costantinopoli e nel novembre 1851 partì da Parigi; ovvero occorrerebbe che l'Eccellenza Vostra si compiacesse far chiarire tale circostanza per le vie diploma[14v]tiche.

Il Procuratore Generale sostituto di G. C. Crimte, destinato provvisoriamente per la firma e referenda.

A Sua Eccellenza

Il Ministro Segretario di Stato degli Affari Esteri

12. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, cc. 15r-16r.

L'incaricato del Portafogli del Ministero degli Affari Esteri, Luigi Carafa, scrive al Direttore del Ministero della Polizia Generale comunicando che l'Ambasciata d'Austria, nuovamente interpellata, ha fornito ulteriori garanzie sul richiedente

Giovan Battista Cavalcaselle. Si fa strada qui, per la prima volta, l'idea di concedere il visto purché il soggetto sia pronto a sottoporsi ad accurata vigilanza.

**MINISTERO E REAL SEGRETERIA DI STATO degli AFFARI  
ESTERI**

**1° Ripartimento.**

**N. 6584**

Al Signor Direttore del Real Ministero della Polizia Generale

Napoli, 18 ottobre 1859

Signor Direttore,

interpellata nuovamente l'Illustre Reale Ambasciata presso il Governo Pontificio sul conto di Giovanni Battista Cavalcaselle, di Legnago, affine di assicurarsi di non esservi identità di persona fra lui, e l'individuo di tal cognome, cui va vietato l'ingresso nel Reame, si è dato ad intendere alla Reale Missione in Roma come pe' favorevoli elementi che concorrono in favore di lui debba credersi senz'altro esser egli ben diverso [15v] dal Cavalcaselle attendibile.

Mi soggiunge, inoltre, il Regio Diplomatico nella suddetta Capitale aver quel suddito austriaco dichiarato alla sopraindicata Illustre Reale Ambasciata che nel soggiorno di sei o sette mesi, che dovrebbe fare nel Regno, ad oggetto di studi artistici, è pronto di sottomettersi a tutte quelle formalità, ed a quella sorveglianza, che la Polizia Generale credesse d'imporgli.

Mi pregio manifestarle tutto ciò, Signor Direttore, in risposta al suo riservato uffizio n. 10440 del 29 settembre ultimo Segretariato Alta [16r] Polizia, e la prego, conformemente al desiderio esternato dalla suddetta Illustre Reale Ambasciata, a volermi con la possibile sollecitudine dare una risposta in proposito.

L'Incaricato del Portafogli degli Affari Esteri

Carafa

13. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, cc. 17r-v.

Il Direttore della Polizia Generale scrive al Prefetto di Polizia informando che al pittore Giovan Battista Cavalcaselle non dovrà essere posto ostacolo alcun all'ingresso nel Regno, ma che lo stesso sia sottoposto a vigilanza e i rapporti trasmessi al Direttore medesimo.

**Ministero e Real Segreteria di Stato della Polizia Generale**

**Segretariato Alta Polizia**

N. 11568

Riservata

Napoli, 25 ottobre 1859

Signore,

il pittore Giovanni Battista Cavalcasella, di Legnago, del quale formò oggetto il suo rapporto de' 2 giugno ultimo, per mezzo del Ministero degli Affari Esteri, faceva pervenire sue istanze, onde gli fosse permesso di recarsi in Napoli. Ed essendosi manifestati alla mentovata Real Segreteria i motivi pe' quali in detto mese gli venne impedito il sbarco, ha ora fatto noto che non può esservi identità di persona con l'individuo di tal nome cui è divietato l'ingresso ne' Reali Dominî, essendosi sul conto [17v] del richiedente raccolte favorevoli informazioni. In più aggiungo che egli dichiarava alla Illustre e Reale Ambasciata d'Austria in Roma che durante i sei o sette mesi ne quali si tratterà ne' Reali Dominî ad oggetto di eseguire degli studi artistici, è pronto soggettarsi a qualunque obbligo si credesse imporgli. Stando ciò si è risposto al Ministero anzidetto di potersi concedere al Cavalcaselle i visti pel Regno. Di che la prevengo perché al suo arrivo sia soggettato a destra ed accurata vigilanza, della quale mi farà poi conoscere i risultamenti nonché le ulteriori mosse del medesimo.

Il Direttore

Al Signor Prefetto di Polizia

14. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, cc. 5r-v.

Ordinanza del direttore del Ministero e Real Segreteria di Stato della Polizia Generale, Costagliola, al Prefetto di Polizia, in merito permesso di sbarco per il pittore

Giovan Battista Cavalcaselle. Dopo le istanze del pittore pervenute per tramite della Illustre e Reale ambasciata d'Austria, si giunge alla decisione di concedere il permesso di sbarco, ma a condizione che il suddetto pittore sia sottoposto a controllo da parte della polizia intorno ai suoi movimenti sul territorio.

**Ministero e Real Segreteria di Stato della Polizia Generale**

**Segretariato ed Alta Polizia**

n. 11568

Riservata

1° ripartimento

27 [\*\*\*]

[\*\*\*] proponga un gli [\*\*\*]

Si noti se fosse arrivato

Firmato Castagnola

A dì 3 novembre non è giunto<sup>22</sup>

Napoli 25 ottobre 1859

Signore,

il pittore Giovan Battista Cavalcasella, di Legnago, del quale formò oggetto il suo rapporto dei 2 giugno ultimo, per mezzo del Ministero degli Affari Esteri faceva pervenire sue istanze, onde gli fosse permesso di recarsi in Napoli. Ed essendosi manifestati alla mentovata Regia Segreteria i motivi pei quali in detto mese gli venne impedito il disbarco, ha ora fatto noto che non può esservi identità di persona con l'individuo di tal nome, cui è divietato l'ingresso nei Reali Dominî, essendosi sul conto del richiedente raccolte favorevoli informazioni. E si aggiunge ch'egli dichiarava alla Illustre e Reale Ambasciata d'Austria [*verso*] in Roma, che durante i sei o sette mesi nei quali si tratterà nei Reali Dominî, ad oggetto di eseguire degli studî artistici, è pronto soggettarsi a qualunque obbligo si credesse imporgli.

Stante ciò, si è risposto al Ministero anzidetto di potersi concedere al Cavalcaselle i visti pel Regno.

---

<sup>22</sup> Scrittura postuma.

Di che la prevengo perché curi che al suo arrivo sia soggetto a destra ed accurata vigilanza, della quale mi farà poi conoscere i risultamenti, non che le ulteriori mosse del medesimo.

Il Direttore

[\*\*\*]

Al Signor Prefetto di Polizia

15. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, c. 18r.

Comunicazione tra il Segretario di Alta Polizia al Ministro degli Affari Esteri, viste le favorevoli assicurazioni della legazione austriaca, non ci sono motivi per porre limiti alla concessione del visto.

Segretariato Alta Polizia

n. 11569

25 ottobre 1859

Al Ministro degli Affari Esteri,

attese le favorevoli assicurazioni, contenute nella pregevole ministeriale di Vostra Eccellenza intorno al nominato Giovan Battista Cavalcaselle, di Legnagno [*sic*], da parte di questo Ministero non s'incontra difficoltà che venga munito di visti per Napoli.

Sarà poi della sua bontà il tenermi informato del giorno in cui il medesimo muoverà a questa volta.

16. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, cc. 6r-v.

Comunicato di Francesco Canosa, ufficiale di ripartimento della Prefettura di polizia, trasmesso, presumibilmente, al delegato della Polizia marittima, con allegato il documento ministeriale (n. 5), come informativa sulle pratiche di sbarco.

Approvo

Fin dal 1851 esiste prevenzione per impedirsi la venuta nel Regno ad un tal Cavalcasella.

In giugno ultimo, essendo qui arrivato Giovan Battista Cavalcasella, di Legnaco [sic], fu fermato a bordo, e sene fece rapporto al Ministero.

Con l'annessa Ministeriale si dispone che tornando qui il cennato soggetto, il quale, giusta i riscontri del Ministero degli Affari Esteri, sembra diverso dall'impedito, sia soggetto a destra ed accurata vigilanza.

Egli non è ancora arrivato, ma è necessario passarsi le prevenzioni perché non gli [verso] si metta ostacolo, avvertendo bensì immediatamente la Prefettura del suo arrivo.

Canosa<sup>23</sup>

17. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, cc. 6r-v.

Serie di tre rapporti che riferiscono le istruzioni sulle pratiche di sbarco del pittore di Legnago, Giovan Battista Cavalcaselle.

Persona vigilato

Al delegato Marittimo

Dì 5 novembre 1859

Signore,

giungendo in Napoli il pittore Signor Giovan Battista Cavalcaselle, di Legnago, oggetto del rapporto di 2 giugno ultimo, io la prego di non porre ostacolo al di lui disbarco, per essersi chiarito che costui è diverso dall'impedito, e farmene subito rapporto con la indicazione del domicilio.

Firmato [\*\*\*]

[verso] Tre Barriere<sup>24</sup>

Signore,

---

<sup>23</sup> Francesco Canosa era ufficiale di ripartimento della Prefettura di Polizia. Cfr. ALMANACCO 1855, p. 136.

<sup>24</sup> Si tratta delle *Barriere al reclusorio, a Casanova, al ponte della Maddalena*. Cfr. ALMANACCO 1855, p. 140.



arrivando in Napoli il pittore Giovan Battista Cavalcasella, di Legnaco [sic], io la prego di farmene subito rapporto con la indicazione del domicilio.

[\*\*\*]

Nota al 2° Ripartimento ed al ramo degli Esteri

Al pittore Giovan Battista Cavalcasella, di Legnaco [sic], non si rilascino in Napoli, dandosi subito avviso al 1° Ripartimento del di lui arrivo e domicilio.

[\*\*\*]

18. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 8r.

Comunicazione del commissario delegato della Polizia marittima, Giuseppe Silvestri, al Prefetto di Polizia, sull'avvenuto sbarco di Giovan Battista Cavalcaselle, e del luogo di dimora del medesimo.

#### **DELEGAZIONE DELLA POLIZIA MARITTIMA**

N. [vacat]

Al Signore Signor Prefetto di Polizia

**Napoli** 14 novembre 1859

Signore,

in conformità del prescritto nel di lei autorevole ufficio de' 5 andante per 1° Ripartimento n. 17305, le rassegno, che il pittore Signor Giovan Battista Cavalcaselle, di Legnago, oggetto di corrispondenza, è stamane pervenuto da Civitavecchia sul postale Capitale, ed ha dichiarato prendere stanza nell'albergo Commercio.

Il Commissario delegato

Giuseppe Silvestri

19. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 9r.

Atto, senza data e senza mittente e destinatario, che ribadisce l'informazione già letta nel documento precedente, ossia il giorno dell'arrivo di Cavalcaselle nel porto di Napoli: 14 novembre 1859.

A dì 14 novembre 1859

Il pittore Giovan Battista Cavalcasella, di cui fu oggetto la nota del 5 corrente, questa mattina è giunto da Civitavecchia ed ha dichiarato di recarsi a domiciliare nell'albergo del Commercio ai fiorentini

Firmato Castagnola

20. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 10r.

Appunto, di cui è ignoto l'autore e la destinazione, la cui informazione conferma quanto già scritto nei precedenti rapporti.

Giovan Battista Cavalcaselle ha preso stanza alla Strada Piliero n. 2, 2° piano.

21. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 11r.

Ordine di vigilanza, indirizzato a un tal signor Polizzi, al porto, ove si comunica il luogo di residenza di Cavalcaselle, e si sottolinea la necessità di inviare i resoconti al firmatario, di cui non è leggibile il nome.

Vigilanza

Signor Polizzi

Porto

Dì 15 novembre 1859<sup>25</sup>

Signore,

---

<sup>25</sup> Alla stessa data la comunicazione viene trasmessa anche dal Ministro degli affari esteri Carafa al Direttore del Real Ministero di Stato della Polizia Generale. [ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9]. Vedi *infra* documento n. 28.

alla strada Piliero n. 2, secondo piano, ha presa stanza il pittore Giovan Battista Cavalcasella, di Legnago, ora qui arrivato dall'estero.

Io la prego di sottoporlo ad una destra ed accurata vigilanza, della quale mi farà poi conferire i risultamenti e le ulteriori mosse del medesimo.

Firmato [\*\*\*]

22. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, c. 19r.

L'Incaricato del Portafogli del Ministero degli Affari Esteri Luigi Carafa, scrive al Direttore della Polizia Generale, informando che il 15 novembre è stato rilasciato il passaporto per Napoli e Sicilia a Giovan Battista Cavalcaselle.

**MINISTERO E REAL SEGRETERIA DI STATO degli AFFARI  
ESTERI**

**1° Ripartimento**

**N.° 7271**

Al Signor Direttore del Real Ministero di Stato della Polizia Generale

Napoli, 15 novembre 1859

Signor Direttore,

di riscontro al pregevole suo ufficio del 25 prossimo passato numero 11569, mi fo' una premura farle noto, che dal Regio Diplomatico in Roma è stato rilasciato passaporto per Napoli e Sicilia, a Giovanni Battista Cavalcaselle di Legnago.

L'Incaricato del Portafogli del Ministero degli Affari Esteri

Carafa

23. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 12r.

Informativa del direttore del Segretariato ed Alta Polizia del Ministero della Regia Polizia al Prefetto di Polizia che ribadisce l'esigenza di ricevere rapporti in merito ai movimenti di Giovan Battista Cavalcaselle.

**Ministero e Real Segreteria di Stato della Regia Polizia**

**Segretariato ed Alta Polizia**

n. 12541

1° Ripartimento

17 [\*\*\*]

Rapporto al Ministero d'essere già arrivato, e sottoposto a vigilanza<sup>26</sup>

Al Signor Prefetto di polizia

Napoli 17 novembre 1859

Signore,

partecipandomi la Real Segreteria degli Affari Esteri di essere stato munito di visti per Napoli e Sicilia il nominato Giovan Battista Cavalcasella, di Legnago, io in continuazione dell'altra mia dei 25 scorso mese, ne là prevengo, perché curi che sia tenuto d'occhio, informandomi delle ulteriori mosse di lui

Il Direttore

[\*\*\*]

24. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, c. 20r.

Ulteriore comunicazione della consegna del visto a Cavalcaselle, da parte del Segretario di Alta Polizia al Prefetto. Si ribadisce il dovere di notificare i movimenti del suddetto.

Segretariato ed Alta Polizia

n. 12541

17 novembre 1859

All'Prefetto [*sic*],

---

<sup>26</sup> Nota postuma.

partecipandomi la Real Segreteria degli Affari Esteri di essere stato munito di visti per Napoli e Sicilia il nominato Giovan Battista Cavalcaselle, di Legnago, io in continuazione dell'altra mia dei 25 scorso mese, ne la prevengo perché anche [sic] sia tenuto d'occhio, informandomi delle ulteriori mosse di lui.

25. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, c. 22r-23r.

Notifica dal Segretario di Alta Polizia al Ministro degli Affari Esteri che avvisa dell'avvenuta consegna dei passaporti e che si resta a disposizioni per qualsiasi altra comunicazione che il Ministro voglia richiedere.

Segretariato ed Alta Polizia  
n. 12540

17 novembre 1859

Al Ministero per gli Affari Esteri,  
nell'ottobre 1850 disponcasi impedirsi la venuta nel regno ad un tal Cavalcasella, lombardo, pittore, in seguito di partecipazioni del Ministero degli Affari Esteri, di essere egli aderente di Mazzini.

E nell'ultimo giugno, essendo pervenuto in questo porto un Giovan Battista Cavalcaselle, pittore, gli fu impedito il disbarco. In seguito costui ri[22v]peteva le premure perché gli fosse permesso di qui recarsi; e la cennata Segreteria assicurava non potervi essere identità di persona fra il medesimo e l'individuo di tal nome cui trovasi impedita la venuta nel Regno, poiché favorevoli informazioni si erano raccolte a riguardo del richiedente.

Stante ciò risponderesi al mentovato Ministero potersi concedere i visti per Napoli al Cavalcaselle. Ed ora ricevendo comunicazione di avere questi ricevuto passaporto non solo per questa Capi[23r]tale, ma anche per la Sicilia, io stimo informarne l'Eccellenza Vostra per quelle partecipazioni che stimerà passare da sua parte.

26. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 13r.

Minuta di notifica di inizio vigilanza su Cavalcaselle, indirizzato al Direttore della Polizia Generale dal Prefetto di Polizia, Giuseppe Silvestri, in data 19 novembre.

Vigilanza

Al direttore del Ministero di Polizia

Napoli 19 novembre 1859

Signore,

il pittore Giovan Battista Cavalcasella, soggetto della ragguardevole ministeriale, de' 17 corrente segreteria, pervenne in questa Capitale da Civitavecchia ai 14 stante, ed io in occupazione dei di Lei ordine, disposi una esatta vigilanza su i di lui andamenti.

La prego rimanerne intesa

Il Prefetto

27. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, c. 24r.

Atto ufficiale della minuta presentata al documento n. 26.

## **PREFETTURA DI POLIZIA**

### **I° Ripartimento**

N. 18669[o5?]

Pel pittore Giovan Battista Cavalcaselle

Riservato

Al Signor Direttore del Ministero della Polizia Generale

Napoli, 19 novembre 1859

Signore,

il pittore Giovan Battista Cavalcaselle, soggetto della ragguardevole Ministeriale de' Sponente[?] Segretariato pervenne in questa Capitale da Civitavecchia ai 14

stante, ed io in esecuzione dei di lei ordini disposi una esatta vigilanza su i di lui andamenti.

La prego rimanerne intesa

Il Prefetto

Giuseppe Silvestri

28. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, c. 25r.

Manifestazione di ringraziamento, da parte del Luogotenente degli Affari di Sicilia indirizzata al Direttore della Polizia Generale, in merito all'informativa su Giovan Battista Cavalcaselle.

**MINISTERO e Real Segreteria di Stato per gli Affari di Sicilia presso Sua Reale Maestà**

Polizia

N. 2081

Al Signor Direttore del Ministero e Real Segreteria di Stato della Polizia Generale

Napoli, 19 novembre 1859

Signor Direttore,

in risposta al suo foglio de' 17 di questo mese, n. 12540, colgo a dover manifestarle che ho già reso consapevole Sua Eccellenza il Luogotenente Generale di Sua Maestà degli Affari in Sicilia di quanto Ella si è piaciuta farmi conoscere sul conto di Giovanbattista Cavalcaselle.

Il Ministro Segretario di Stato Affari di Sicilia

Palumbo

29. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, cc. 14r-v.

Rapporto di vigilanza del commissario di Polizia del quartiere Porto, di cui non è leggibile il nome, al Prefetto di Polizia in merito ai primi spostamenti del pittore.

**COMMESSARIATO DI POLIZIA DEL QUARTIERE PORTO**

n. 928 [o 925?]

[Al] Signor Prefetto di Polizia

**Napoli** 10 dicembre **1859**

Signore,

D. Giovanbattista Cavalcasella oggetto del venerato suo ufizio del 19 ora caduto novembre, 1° Ripartimento, non ha dato sinora luogo ad alcuna osservazione sulla sua condotta. Egli la mattina sorte di casa e si reca o ai Regii Studii o nelle più rinomate chiese della capitale per lavori dei Belle Arti in genere di pittura e di ornato; ed il giorno 18 dello stesso mese si recò nel forte nuovo per visitarvi quella Parrocchia ed osservare la porta Aragonese.

[\*\*\*] è che lo passo alla di lei superiore conoscenza, [*verso*] mentre non mancherò di far continuare la vigilanza.

Il Commessario

[\*\*\*]

30. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, cc. 15r-v.

Relazione del vigilante Polizzi sui primi movimenti in città di Giovan Battista Cavalcaselle.

Signor Polizzi

Li 10 dicembre 1859

Signore,

l'estero Giovan Battista Cavalcasella, finora non ha offerto alcun rimarco. Egli la mattina esce di casa recandosi o ai Regii Studii o nelle più rinomate chiese della Capitale per lavori di belle arti, in genere di pittura e di ornato. Si conferì pure nel giorno 18 stesso mese nel Forte Nuovo per visitarvi quella Parrocchia ed osservare la porta Aragonese. [*verso*] Mentre la vigilanza sugli andamenti del medesimo sarà



continuata, ho l'onore di informarla del tutto per la dovuta intelligenza, in prosieguo dell'altro rapporto dei 19 detto passato mese.

[\*\*\*]

31. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, c. 26r.

Informativa del Prefetto sulla vigilanza imposta a Cavalcaselle. Viene trasmesso al Direttore del Ministero della Polizia Generale un documento che rimarca la non pericolosità del soggetto vigilato. Informa, inoltre, che il conoscitore trascorre i suoi giorni recandosi in musei e chiese della città per studiare opere d'arte. Si apprende, in più, che il 18 novembre si è recato a Castel Nuovo, soffermandosi anche ad osservare l'Arco di Trionfo.

## **PREFETTURA DI POLIZIA**

**1° Ripartimento**

**N. 20443**

Al Signor Direttore del Ministero della Polizia Generale

Napoli, 10 dicembre 1859

Signore,

l'estero Giovan Battista Cavalcasella, finora non ha offerto alcun rimarco. Egli la mattina esce di casa recandosi o ai Regî Studi o nelle più rinomate Chiese della Capitale per lavori di belle arti in genere di pittura o di ornato. Si conferì pure nel giorno 18 scorso mese nel Forte Nuovo per visitarvi quella Parrocchia ed osservare la porta Aragonese.

Mentre la vigilanza sugli andamenti del medesimo sarà continuata, ho l'onore informarla del tutto per la dovuta intelligenza, in prosieguo dell'altro rapporto dei 19 detto passato mese.

Il Prefetto di Polizia

Giuseppe Silvestri

32. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 16r.

Resoconto del commissario di polizia del quartiere Porto, tal Castagnola, al Prefetto di polizia, riguardo ulteriori spostamenti del pittore in Napoli e dintorni. Questo documento riveste una importanza particolare in quanto in esso si ricavano informazioni sul viaggio in costiera amalfitana che confermano quanto già noto dalla corrispondenza con Matteo Camera e alcune date riportate nei fogli manoscritti di Cavalcaselle.<sup>27</sup>

### COMMESSARIATO DI POLIZIA DEL QUARTIERE PORTO

n. [vacat]

Al Signor Prefetto di Polizia

**Napoli**, 1° [Gennaio] del 1860

Signore,

Giovanbattista Cavalcasella soggetto di corrispondenza, sottoposto a speciale vigilanza, si è trattenuto due giorni lungo la costiera per curiosare oggetti di belle arti, e in sera è ritornato in locanda.

Si degni esserne superiormente informato

Il Commessario

[\*\*\*] Castagnola

[*Sul retro del foglio*: Subito, Al Signor Prefetto di Polizia da Porto]

33. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 17r.

Un'altra informativa del commissario Castagnola, indirizzata al Ministro della Regia Polizia per tramite del Prefetto di polizia, relativa ai visti concessi al Cavalcaselle per dirigersi in Sicilia. È una comunicazione di notevole rilievo perché fornisce la data precisa della partenza del pittore per Palermo: 16 gennaio 1860.

### COMMESSARIATO DI POLIZIA DEL QUARTIERE PORTO

---

<sup>27</sup> Cfr. Appendice II, nn. 1-3.

n. [vacat]

Rapporto al Ministro

Si vegga prima dal Sig. Castagnola se visti muniti di ricapito in controscritto per Palermo

A dì 16 partì per Palermo

Al Signor Prefetto di Polizia

**Napoli** 17 [Gennaio] del 1860

Signore,

D. Giovan Battista Cavalcasella, sorvegliato ed oggetto di antecedente corrispondenza, che abitava nella strada del Piliero n. 2, ieri è partito alla volta di Palermo. Durante la dimora fatta in questo quartiere la sua condotta non è stata operabile.

Il Commessario

[\*\*] Castagnolese

[sul retro del foglio: Subito. Al Signore, Il Signore Prefetto di Polizia dal Commissariato Porto]

34. ASN, *Prefettura di Polizia*, busta 2182, incartamento 898, c. 18r.

Altro rapporto di vigilanza che ribadisce la non pericolosità del soggetto in questione. Per tale ragione, al suo ritorno dalla Sicilia, Cavalcaselle non sarà più sottoposto a controllo. Per tale ragione, al suo ritorno dalla Sicilia, Cavalcaselle non sarà più sottoposto a controllo.

Lì 18 [Gennaio] del 1860

Signore,

in continuazione del rapporto dei 10 dicembre scorso ho l'onore informarla, per la dovuta intelligenza, di essere partito per Palermo l'estero Giovan Battista

Cavalcasella, sottoposto a speciale vigilanza, senza offrire osservazione la di lui condotta nella dimora qui fatta. Il medesimo si è trattenuto due giorni lungo la costiera, per curiosare oggetti di belle arti.

[\*\*\*]

35. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, c. 27r.

Atto del Prefetto al Direttore della Polizia Generale del 18 gennaio 1860. Si apprende che il Cavalcaselle, prima di partire per Palermo, si è trattenuto due giorni lungo la Costiera Amalfitana.

## **PREFETTURA DI POLIZIA**

### **I° Ripartimento**

**N. 992**

Riservato

Al Signor Direttore del Ministero della Polizia Generale

Napoli, 18 [gennaio] del 1860

Signore,

in continuazione del rapporto de' 10 dicembre scorso, ho l'onore informarla, per la dovuta intelligenza, di essere partito per Palermo l'estero Giovan Battista Cavalcasella, sottoposto a speciale vigilanza, senza offrire osservazione la di lui condotta nella dimora qui fatta. Il medesimo si è trattenuto due giorni lungo la costiera per curiosare oggetti di Belle Arti.

Il Prefetto di Polizia

Giuseppe Silvestri

36. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, c. 28r.

Comunicazione del Direttore della Polizia Generale, al Ministro per gli Affari di Sicilia, della partenza di Cavalcaselle per Palermo.

Riservata

n. 746

Napoli, 23 gennaio 1860

Al Ministero per gli Affari di Sicilia

In continuazione della mia de' 17 novembre ultimo, n. 12540, mi pregio manifestare a Sua Eccellenza per opportuno governo che l'estero Giovan Battista Cavalcaselle è da qui partito per Palermo.

37. ASN, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 2182, incartamento 6, volume 9, c. 29r.

Ringraziamento del Ministro Segretario di Stato per gli Affari di Sicilia al direttore della Polizia Generale per le informazioni fornite riguardo il pittore Giovan Battista Cavalcaselle.

**MINISTERO E REAL SEGRETERIA DI STATO per GLI AFFARI DI  
SICILIA presso SUA REALE MAESTÀ**

Polizia

N. 122

Riservata

Al Signor Direttore del Ministero e Real Segreteria di Stato della Polizia Generale

Napoli, 17 gennaio 1860<sup>28</sup>

Signor Direttore,

Colgo a premura manifestare a Lei, Signor Direttore, che ho già reso consapevole Sua Eccellenza il Luogotenente Generale di Sua Maestà (D. S.)<sup>29</sup> in Sicilia di quanto

---

<sup>28</sup> Si riscontra un errore nella data. Nel testo del documento, infatti, si fa riferimento al «23 di questo mese», mentre la data nell'intestazione è il 17 gennaio. Si può ipotizzare sia il 27 gennaio, o altro giorno, in ogni caso successivo al 23.

<sup>29</sup> (D. S.) = Due Sicilie.

Ella si è piaciuta farmi conoscere, col pregevole riservato suo foglio de' 23 di questo mese, N. 746, intorno all'estero Giambattista Cavalcaselle.

Il Ministro Segretario di Stato per gli Affari di Sicilia.

Palumbo<sup>30</sup>

38. ASN, *Ministero degli Affari Esteri*, 6243, [ad indicem].

Trascrizione del passaporto di uscita dal Regno delle Due Sicilie concesso a Giovan Battista Cavalcaselle, valido dal 12 aprile 1860.

**Ministero degli Affari Esteri**

**Registro de' Passaporti**

**Dal 1° semestre 1858 al 1° semestre 1860**

**n. 26**

Cavalcaselle Giovan Battista

**giorno 12, mese aprile 1860**

**direzione Roma.**

---

<sup>30</sup> Si manifesta un errore nella data di intestazione, palesemente anteriore alla data del rapporto citato nel testo. Si deve quindi necessariamente considerare tale missiva posteriore al 23 gennaio 1860.

## Sezione II

Si riportano qui quattro lettere, indirizzate da Giovan Battista Cavalcaselle all'amico Atto Vannucci, che coprono un arco temporale che va dal 10 aprile 1859 al 5 novembre dello stesso anno. Le missive, già note perché segnalate sia da Lino Moretti che da Donata Levi, sono da ausilio alla ricostruzione dei movimenti e dello stato d'animo del conoscitore.

Le epistole fanno parte del *Fondo Vannucci* conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

39. BNCF, *Fondo Vannucci*, IV, 9, cc. 1r-v.

Lettera 10 aprile 1859. Cavalcaselle, da Roma, informa l'amico che nel mese di maggio partirà per Napoli.

Roma, 10 aprile 1859

Carissimo amico,

ti ringrazio infinitamente della lettera che mi hai spedita del mio amico Crowe. Ti prego di ringraziare tanto Fenzi<sup>31</sup> della sua buona amicizia, e vedere se mai alla posta lettere vi fosse qualche lettera per me. Credo che mi fermerò in Roma un mese ancora, e poi girerò alla volta di Napoli. Il tempo si va oscurando ed io ti prego di scrivermi l'indirizzo di Monzani,<sup>32</sup> perché dirigerei a lui le mie lettere per te, volendo esser certo che ti pervengono. [?] <sup>33</sup> bene e ti saluta; l'ho veduto nel mio passaggio per Spoleto.

Saluta Monzani. Caffi ti ha mandati gli articoli? Fra giorni devo scriverli e ricorderò la promessa.

Addio di cuore e credimi il tuo affezionato amico

G. B. Cavalcaselle

Al Signor Professore Atto Vannucci, Firenze

---

<sup>31</sup> Carlo Fenzi (Firenze, 24 novembre 1823-Firenze, 2 settembre 1881) è stato un politico italiano. Cfr. FALLANI-MILANA 1996.

<sup>32</sup> Cirillo Monzani (Castelnovo ne' Monti, 1823-Roma, 2 aprile 1882) è stato uno storico e politico italiano. Cfr. FERRABOSCHI 2012.

<sup>33</sup> Parola non leggibile per usura della carta.

Documento segnalato in: MORETTI 1973, p. 20; LEVI 1988, p. 143, nota 179 (p. 169).

40. BNCF, *Fondo Vannucci*, IV, 11, cc. 1r-v.

Lettera di Giovan Battista Cavalcaselle a Atto Vannucci, datata 14 giugno s.a.,<sup>34</sup> ma presumibilmente postuma, e prima del 20 agosto 1859, data del timbro postale.

14 giugno Roma

Carissimo amico,

mi trovo a Roma dove a cagione degli eccessivi calori ho preso le febbri del paese. Nel giugno sono andato a Napoli ma non mi fu permesso lo sbarco, per cui fui costretto ritornarmene a Roma, dove fino al giorno d'oggi non ho ancora ottenuto il promesso permesso. Giorni sono ho ricevute lettere da Londra in cui mi si dice che si sono prese delle disposizioni per farmi ottenere il permesso.<sup>35</sup> Speriamolo. Salutami Carlo Fenzi, e se mai avesse ricevuta lettere per me spedisce mele subito a Roma (se poi ne ricevesse in seguito, tienle fino che avrai qualche altra mia che ti pregherà dove spedirmele); gli dirai che fortunatamente non ho ancora bisogno di quel poco danaro che ha di mio, e me lo tenga fino che arriverà il tempo. Non ti parlo di quello che più interessa perché spero saprai comprendere il mio silenzio. Desidero vederti; anzi ti prego di consolarmi coi tuoi scritti che ne ho veramente bisogno. Non dimenticarti di me e credimi sempre pieno di rispetto ed amicizia.

Il tuo sincero amico

G. B. Cavalcaselle

Ho mandato questa mia a Siena perché meglio ti potesse capitare

Al Professor Atto Vannucci, Firenze

[timbro postale: Siena 20 agosto 1859; Firenze 20 agosto 1859]

Documento segnalato in: MORETTI 1973, p. 19, e nota 14 (p. 19); LEVI 1988, nota 180 (p.169).

---

<sup>34</sup> Donata Levi data questa lettera al 4 agosto. Cfr. LEVI 1988, nota 180 (p.169).

<sup>35</sup> Lettere non pervenute.



41. BNCF, *Fondo Vannucci*, IV, 9, cc. 1r-2r.

Lettera 29 ottobre 1859. Cavalcaselle, sempre da Roma, mette al corrente Vannucci di essere ancora in attesa del visto per il Regno delle Due Sicilie. Chiede, inoltre, di domandare al banchiere Carlo Fenzi i nomi di qualche intermediario a Napoli. Purtroppo non ci sono giunte altre informazioni al riguardo.

Roma 29 ottobre 1859

Carissimo amico,

ti ho scritto ma non ho ricevuto riscontro, per cui facile è comprendere che non ti giungono le mie lettere. Il signor Layard, nome che tu devi conoscere, mi fa il favore di portarti questa mia, più quello d'incaricarsi per farmi avere la tua risposta, scrivemi [sic] dunque subito e consegna la tua a quel signore così avrò il piacere d'aver tue notizie che tanto le desidero. Le cose mie vanno malissimo (andassero bene almeno quelle del nostro paese); ancora non ho ottenuto il permesso di poter entrare nel Regno delle due Sicilie, e sto sempre qui aspettando. Tempo addietro l'avvocato Regoli di Siena mi aveva demandato una lettera d'introduzione per te, avendo bisogno di consultarti per un certo suo affare; gli risposi a posta-corrente soddisfacendo con piacere alla sua domanda, ma ho avuto né da lui né da te alcun riscontro. Ti prego di mettere la qui unita mia alla posta per Regoli, e se mai viene da te ricevelo come un mio amico giacché sei tanto buono verso di me.

Salutami Carlo Fenzi e domandagli, andando io a Napoli e Sicilia, a chi colà dovrei rivolgermi per fargli avere mie notizie nel caso che mi trovasse in bisogno di denaro. Se Fenzi avesse ricevuta lettera per me dell'amico mio a lui diretto, ti prego di aprirla e farne copia tenendola presso di te, perché, nel caso si smarrisse mandandola per la posta, io possa in altra occasione conoscere il contenuto.

Conservami la tua amicizia e credimi sempre il tuo affezionatissimo amico

G. B. Cavalcaselle

Quando incontri Buonajuti salutalo tanto

Al Signor Professore Atto Vannucci, Libreria Magliabechiana, Firenze.

42. BNCF, *Fondo Vannucci*, IV, 9, cc. 1r-v.

Lettera 5 novembre 1859. Finora questa era l'unica testimonianza che ci forniva un riferimento temporale, seppur vago, in merito all'inizio del viaggio meridionale di Cavalcaselle. Il conoscitore, infatti, informa Vannucci sulla prossima partenza, intorno al 12 novembre, per Napoli.

5 novembre 1859

Carissimo amico,

finalmente è arrivata la permissione che io posso andare a Napoli e Sicilia. Fra giorni riceverai col mezzo del signor Layard un'altra mia scritta giorni sono. A quel signore farai conoscere che fra sette giorni da oggi partirò per Napoli. Ti prego di consegnarli la tua risposta, come siamo d'intelligenza, che me la farà avere a Roma; e nel caso che fossi partito, il Signore, che la riceverà per me, me la farà recapitare a Napoli. Domanda al signor Layard se tu potessi farmi avere tue notizie anche a Napoli collo stesso mezzo. Salutami Fenzi e gli dirai quello che ti ho scritto nell'altra mia col mezzo del Signor Layard. Bisogna, caro amico, che tu continui a guardare i miei libri per alcuni mesi ancora fino che tornerò a Firenze, dove spero in Dio di ritrovarti contento. Se venisse il dottor Regoli ricevelo come un amico mio. Ho bisogno d'avere le tue notizie che mi sono carissime.

Credimi con tutto il rispetto ed amor, il tuo affezionato Amico

G. B. Cavalcaselle

Salutami R. Buonajuti

Al Professor Atto Vannucci, Firenze

### Sezione III

Si trascrivono in questa sezione documenti di diversa natura, ma accomunati dal fondo di appartenenza: *Fondo Cavalcaselle*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

Il primo documento è la trascrizione, parziale, di una minuta indirizzata a Charles Lock Eastlake del 13 agosto 1859.

Le due successive testimonianze si riferiscono, a diverso titolo, ad un ipotetico quarto viaggio meridionale, compiuto nel 1885. Quest'ultimi materiali sono inediti.

43. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2035 (=12276), fascicolo III, Epistole 1-50, n. 1, cc.1r-3v.

Minuta di lettera indirizzata da Cavalcaselle a Charles Lock Eastlake il 13 agosto 1859. La minuta è di interesse perché nella carta 1r si leggono importanti notizie sui disagi del primo viaggio napoletano di Giovan Battista Cavalcaselle. Le carte 1v-3v descrivono opere non del contesto napoletano, bensì romano, e per questa ragione non sono state qui riportate.

[1r] 13 agosto '59 Roma

Sir. Charles L. Eastlake

Sir,

ho ricevuta la pregiatissima Sua del 29 luglio. La tema d'esser importuno è stata quella che mi ha trattenuto di scriverle senza averne una qualche ragione, perché scrivendo delle cose mie, non avrei fatto altro che raccontare dei malani [*sic*] i quali mi arrivano da una parte o dall'altra.

Spero che il Signor Pointland<sup>36</sup> riuscirà a farmi ottenere il permesso d'entrare nel Regno delle due Sicilie. Le difficoltà provengono dalla Polizia di Napoli per cui è da colà che si deve ottenere la permissione, facendo vedere lo scopo del mio viaggio, e dando garanzia per me. Spero che il Signor Murray vorrà riconoscere

---

<sup>36</sup> Non è stato possibile identificare il personaggio citato.

che la colpa non è la mia, io sono dalla parte della ragione e la Polizia di Napoli dalla parte del torto.

La ringrazio infinitamente delle altre Lire 10 che ho riscosse in questi giorni al banco del Signor Macbean, lasciandone ricevuta.

Spero d'aver il piacere di vederla fra breve in Italia, e sarei ben contento di sapere quando e dove.

A Napoli non mancherò di esaminare le pitture ch'Ella mi indica, e scriverle in proposito. Temo di non poter recuperare la lettera ch'Ella, o Signore, mi ha scritta a Napoli, perciò La prego di dirmi se in quella vi fosse qualche cosa che mi ordinava di fare.

Credo inutile dilungarmi in vane parole. Ella non ha che a comandarmi che in me è un dovere di servirla.

Pieno di obbligazioni e rispetto mi creda con tutta la stima.

[\*\*\*] devotissimo servo

G. B. Cavalcaselle

[...]

Documento segnalato in: MORETTI 1973, nota 16 (p. 19); LEVI 1988, nota 199 (p.171).

44. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. 10, 378 (=10613), c. 32r.

Questo documento attesta il permesso dato a Giovan Battista Cavalcaselle, in data 2 giugno 1885, di recarsi al monastero di Donna Regina Vecchia e vedere gli affreschi ivi conservati. A questa data la chiesa e il monastero erano sede della Commissione municipale per la conservazione dei monumenti.

Questo documento è inedito.

## **MUSEO NAZIONALE**

### **Ufficio delle Esportazioni**

**n.º** [*vacat*]

**Oggetto** [*vacat*]

**Risposta a nota** [*vacat*]

Napoli 2 giugno 1885

Il porgitore Signor Commendatore Cavalcasella si reca a vedere le pitture in  
Donnaregina.

Il Presidente

Macaluso

45. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. 10, 378 (=10613), cc. 27r-28r.

Relazione sulla storia e lo stile degli affreschi del complesso monumentale di  
Santa Maria Donnaregina Vecchia, redatta e inviata da Ferdinando Colonna di  
Stigliano, membro della Commissione municipale per la conservazione dei  
monumenti, a Giuseppe Fiorelli, Direttore generale alle antichità e belle arti.

Non è possibile sapere per quale ragione tale documento si trova tra le carte  
personali di Giovan Battista Cavalcaselle.

Questo documento è inedito.

[27r]

**MINISTERO DI PUBBLICA ISTRUZIONE**

**8 SET. 85**

**PROTOCOLLO GENERALE N.º 76754**

**DIREZIONE GENERALE ALLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI**

**10 SETTORE**

**POSIZIONE 2 Napoli**

**Protocollo n.º 10908<sup>37</sup>**

N. 25

Oggetto: Sui dipinti a fresco nelle sale dell'ex monastero di Donnaregina in Napoli

Napoli, 2 settembre 1885

---

<sup>37</sup> Questa intestazione è impressa con un timbro sulla relazione.

All'Illustrissimo Signor Commendatore Giuseppe Fiorelli, Senatore del Regno,  
direttore Generale delle Antichità e Belle Arti al Ministero d'Istruzione Pubblica,  
Roma

Egregio Signor Commendatore,

I nostri scrittori (1) che descrissero l'antico monastero di Donnaregina, e specialmente i dipinti di quelle sale, variamente ne dissero, opinando taluni potersi attribuirsi ad epoche e pennelli differenti. Non sembra, intanto, sieno ancora conosciuti, il nome, o i nomi degli artisti che menarono a compimento quegli affreschi, ritenuti, a quanto pare, per le più pregevoli pitture murali esistenti in Napoli.

(1) Minieri Riccio, Brevi notizie della Chiesa e monastero di Donnaregina.

Settembrini, Le pitture di Donnaregina descritte.

De Pompeis, Memorie storiche intorno al monastero ed alle pitture della vecchia chiesa di Donnaregina.

Salazaro, Brevi considerazioni sugli affreschi del monastero di Donnaregina del XIII secolo.

[27v] Il defunto Commendatore Salazaro cominciava a supporre aver potuto lavorare in quel monastero Pietro Cavallino pittore romano (1259-1344?), e si occupava negli ultimi anni a trovare elementi per affermare la sua opinione. Recandomi spesso in quel locale nel leggere ripetutamente le varie iscrizioni che trovansi alle pareti, frammiste ai molti dipinti, notai il resto della firma: ...ARI-F (fece o fecit) e l'altra FRATE LEO, o (LEOS). F o (P) (fece o pinse); e quest'ultima firma scritta al di sotto di una mezza figura in abito monastico, abbastanza conservata.

Se il frate Leo o Leos, è quello raffigurato sarebbe oziosa la seguente lettera P o (P), che sbiadita, confusamente apparisce, essendo con le altre lettere in color bianco, dipinte in uno spazio lungo centimetri 30 ed alto centimetri 5. La cifra del frate verrebbe in affermazione di quanto il Rosini nella sua storia della pittura italiana [29r] Vol. 1, pag. 13-17 dice (2), ed i caratteri franco-gallici rispondono al XIII secolo, epoca alla quale vanno attribuiti i dipinti in parola.

Trovai anche tra i fregi del fusto della colonna sinistra dipinta a riquadratura ornamentale dell'altro dipinto a fresco rappresentante i prodigi di S. Orsola e le sue undicimila compagne vergini la data 1520 (1520?).

Incompetente nella materia mi son limitato alla semplice descrizione di quanto osservai potendo persone dell'arte emettere al riguardo esatto giudizio; ed in qualunque modo credo mio debito informarla sulle cose osservate nelle ripetute sale, potendo la S.V. Illustrissima nei suoi giusti apprezzamenti valutarne il grado di importanza, ed al caso, tenerle in nessuno conto.

Con sensi di stima mi rafferma

Devotissimo ed obbligatissimo servo

Ferdinando Colonna [di Stigliano?]

(2) «La pittura italiana sorta in mezzo dei monaci, che conservato avevano gli avanzi del greco e latino sapere, e nel tempo nel quale a gara da ogni parte d'Italia si innalzavano templi e monumenti alla religione, doveva importarsi di un carattere essenzialmente religioso ec. ec. ...»

## Appendice II

### Corrispondenza

In questa appendice sono trascritte le lettere ricevute e/o inviate da Napoli, o che trattano argomenti di storia dell'arte napoletana o emergenze monumentali cittadine. Si tratta di una limitata documentazione, proveniente dal *Fondo Cavalcaselle* della Marciana e dal *Fondo Salazar* della Società Napoletana di Storia Patria.

Si avvisa che alcune abbreviazioni sono sciolte nel corpo del testo, e le integrazioni inserite all'interno di parentesi quadre. Allo stesso modo, sono inserite tra parentesi quadre le lacune al testo indicate con tre asterischi. Dove non diversamente specificato, la documentazione qui trascritta è da considerarsi inedita.

1. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 37r-38r  
Lettera di Matteo Camera a Giovan Battista Cavalcaselle del 31 dicembre 1859.  
È un foglio che misura 22 x 31 cm ca., piegato ad ottenerne 4 pagine. Il Camera risponde, con tutta evidenza, ad una sollecitazione fatta dallo stesso conoscitore per avere maggiori notizie riguardo l'arte pittorica degli inizi del XIV secolo.

Onorevolissimo Signore

intorno alle premure fattemi per aver qualche notizia precisa e sicura dell'arte pittorica, restaurata dal Cimabue e dal Giotto, nell'Italia meridionale, pel cominciar del secolo XIV, posso palesarle dopo aver con lungo e assiduo studio frugato gli archivi pubblici e particolari;

1.º Che nel 1310 sotto il governo del saggio re Roberto un certo Montanino di Arezzo dipinse in Napoli una cappella entro il palazzo di Filippo d'Angiò principe di Taranto e fratello del riferito Sovrano (il cui palazzo era allora situato vicino il castello nuovo nella contrada detta Petruccjola); non che la chiesa di Montevergine appo Avellino: trovandosi notato ne' registri di questo Archivio generale del Regno "Montaninus de Arecjo pictor, pinxit Cappellam Neapoli in domo Principis Tarentini, et in ecclesia S.



Mariae de Mon[38v]te Virginis” (signat[um] in regist[o] reg[is] Roberti in an[no] 1310 lib[er] E. fol[i]o 27 v[ers]o)

2.° Che lo stesso Montanino d’Arezzo dipinse in Napoli altre due Cappelle nel castello detto dell’Ovo, riscuotendone pel lavoro once 8 (cioè di nostra moneta ducati 48), che gli furono prontamente pagati sub die ultimo mensis augusti III indict[i]onis an[no] 1305 (sign[at]um in regist[o] Caroli II an[no] 1305 lib[er] G. fol[i]o 226).

3. Che Giotto nel 1333 ebbe lite in Napoli con un certo Giovanni di Pozzuoli e notario Amico. Disgraziatamente il registro di detto anno fu perduto o bruciato con molti altri nella cospirazione ordita in Napoli, allorché tutta l’Europa ardeva [\*\*\*] per la successione di Spagna. Ma in una Pandetta di notizie che da me si possiede e scritta nel secolo XVII dal suddetto Archivio Generale del Regno alla pag[ina] 970 trovo ricordato «Ioannas [39r] de Putheolo litigat cum notaris Amico, et magistro Iotto pictore de Florentia»; citandosi in esso il volume del registro originale dell’anno 1332-1333 senza lettera ma al segno [\*\*\*] fol[i]o 93 a terzo).

Firmato D. Matteo Camera

In Amalfi, ultimo dell’anno 1859

Documento segnalato in: LEVI 2003, nota 26 (p. 69).

Documento trascritto in: CIAMPI 1999-2000, pp. 204-206.

2. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV, 2026 (=12267), fascicolo 1, c. 51r

Lettera di Matteo Camera a Giovan Battista Cavalcaselle presente in minuta per la *History of Painting in North Italy*. Il foglio risulta più piccolo degli altri utilizzati dal Cavalcaselle per gli appunti della minuta, e misura infatti 17 x 11,5 cm. In questo breve scritto Camera dà informazioni su un dipinto presente ad Amalfi, *Pietà e santi*, oggi attribuita a Protasio Crivelli.

Cappella della Madonna della Pietà col Cristo morto, alla dritta S. Andrea, a manca S. Agostino. Nel campo superiore S. Giorgio.

Detta Cappella fu fondata da Giorgio Castriota juniore nel 1505.

F[irmato] Camera.

Documento trascritto in: MIELE 2009-2010, p. 209

3. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV, 2026 (=12267), fascicolo 1, c. 53r

Lettera di Matteo Camera a Giovan Battista Cavalcaselle del 31 dicembre 1859, presente in minuta per la *History of Painting in North Italy*. Anche questo foglio misura 17 x 11,5 cm. In calce alla lettera risulta aggiunta una dicitura di mano dello stesso Cavalcaselle. Camera fornisce la trascrizione da un'altra tavola, *Madonna con Bambino e i santi Andrea e Giacomo*, di un anonimo pittore napoletano.

“Item in dicto titulo ex alio latere sinistro altaris maioris est quodam altare quod fuit quondam notarij Benenati de Amoruzo de Amalfia, quod concessum est notario Angelo de Balneo de eadem civitate sub titulo Sancti Yacobi cum ycona lignea depicta et inaurata circum circa cum imaginibus B[eatae] Marie [*sic*] Virg[inis], B[eato] Andrea Apostoli, et B[eato] Iacobi”.

Ora nella nave del Crocifisso, nella Cattedrale di Amalfi detta prima de' SS. Cosma e Damiano.

[aggiunta di Cavalcaselle] Notizia avuta dal D[otto]r Matteo Camera di Amalfi l'anno 1859.

Documento trascritto in: MIELE 2009-2010, p. 209

4. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2035 (=12276), Fascicolo II, Epistola n. 110: Demetrio Salazaro, Napoli 26 ottobre 1868, cc. 1r-4v.

Lettera lunghissima («M'accorgo che il mio dire oltrepassa le proporzioni di una lettera»), in cui Salazaro, trattando diversi argomenti, ribadisce la distanza di

posizioni rispetto a Cavalcaselle in merito al giudizio dell'arte napoletana delle origini. Compagno qui anche nomi di altre illustri personaggi dell'epoca del mondo della cultura, come Luigi Calamatta incisore e Giuseppe Fiorelli archeologo, in chiave decisamente confidenziale che ci permette di affermare che le conoscenze del conoscitore sul territorio napoletano erano ben maggiori delle testimonianze superstiti.

Napoli 26 ottobre 1868

5, Via Parete a Chiaja

Amico Caris[si]mo,

La tua assenza da Firenze mi ha trattenuto a rispondere alla tua pregiata lettera del 23 settembre. Ma ora che si avvicina il tempo del tuo ritorno in ufficio sento il dovere di manifestarti la mia riconoscenza per le gentili parole dettati [sic] al mio indirizzo, parole sentite come segno d'affetto ed amicizia.

In quanto al soggetto della tua lettera non divido del tutto le tue opinioni ivi espressi [sic] intorno alle pitture di S. Angelo [1v] in Formis; tanto più che nel libro tuo il giudizio per quelle opere è molto più severo di quello emesso nella tua del 23. Epperò divido la tua opinione in quanto che la pittura sia stata dal X secolo fino a Giotto e la scuola, in un periodo di gestazione, e che le opere dei maestri artefici non avevano ancora quella larghezza di concetto e di forma che tanto distinse i pittori del XIV e XV secolo.

Ma non sarò mai d'accordo in ciò che Vasari dice, cioè, che la parola rappresentata in arte incomincia da Cimabue e Giotto. Né dividerò [2r] le idee di quelli che vogliono le produzioni artistiche nella Italia meridionale anteriori al XIII secolo opera dei Greci, o sotto l'influenza dell'arte bizantina. Tuttociò potea essere a Venezia, Pisa, Firenze, Ferrara, Roma, non nelle nostre provincie in cui la pittura bizantina non attecchì mai!! In Amalfi, come altrove, qualche mosaico, qualche bronzo o dipinti dei Greci che ha potuto essere importato non è documento per provare che il sole del bello ce lo davano gli artisti forestieri.

Desiderio, Abate di Montecassino, fece venire da Costantinopoli [2v] i mosaicisti per commettere con eleganza i pavimenti nello innalzamento di quella grandiosa basilica. E ciò è quel che dice Leone Ostiense nella sua Cronaca. Ma non è a dire col Marsicano che l'arte del mosaicista era del tutto spenta in Italia, poichè di mosaici figurati era a

dovizia fornita la Chiesa in tutta la penisola. [\*\*\*] che una dipendenza nominale del napoletano con gl'Imperatori di Costantinopoli non costituisce una vera dominazione, né prevalenza in tutto quello che si operò tra noi fino allo arrivo degli avventurieri Normanni. I nostri cronisti del tempo non fecero cenno [3r] che gli architetti ed i pittori fossero venuti d'oltre mare e d'oltre monti, il che non avrebbe mancato di dire se fosse stato come oggetto di maggiori cure e maggiori opere di quei principi o repubbliche che in allora governavano le nostre contrade. Che si operava in pittura e in scultura in quell'età con ingenua forma, ed anche non bene, accetto, e che i bizantini traevano influenze dai nostri artefici, anche lo ammetto, ma che tutto era pessimo fra noi, e solo i greci producevano le migliori opere d'arte dal 6 al 13 secolo è un pregiudizio che l'istoria à sì [3v] consacrato come uno dei più madornali errori. Ed il Gravina, nella sua illustrazione del Duomo di Monreale, corretto dai documenti, dall'esperienza e dal fatto, dice: "Tali pensamenti non appartengon che alla serie delle preoccupazioni storiche, le quali, una volta è stata invasa la mente, la tengan in certe credenze prestabilite per anni e talvolta per secoli in una rete che non è facil cosa sortirne".

I tedeschi come Schinasse [sic],<sup>1</sup> Herman Grimm, Schulz e tanti altri ci rendono migliore giustizia di quello che non fanno molti italiani che ne avrebbero più il dovere!...

[4r] Quando prima mi sarà possibile pubblicherò alcuni monumenti inediti, in pittura ed in scultura, ritrovati a Scala, in un mio ultimo viaggio, a Benevento e a Salerno che dimostreranno quanto l'arte bizantina fu estranea nel concepimento e nell'esecuzione di quei lavori, e dove si vedrà più l'influenza classica che quella dei Greci. L'istoria della scuola napoletana è a rifarsi, e colui che l'imprenderà a scriverla avrà un vasto campo a dissodare che sotto una mano perita potrà divenire ubertoso.

Se gli archivi furono bruciati da Carlo d'Angiò, per far dimenticare i suoi predecessori, molto ci resta ancora; specialmente dei tempi di Federico II, quando Foggia produceva i migliori artefici italiani.

[4v] La Sigilgaita [sic] Rufolo sul pulpito di Ravello n'è uno dei più eloquenti esempi, eseguito da Nicola di Bartolomeo da Foggia, contemporaneo a Nicola Pisano che il solito esclusivismo del Vasari riconosce come unico restauratore della scultura in Italia!...

---

<sup>1</sup> Trattasi di Carl Schnaase. Cfr. LEVI 2003, nota 50 (p. 71).

M'accorgo che il mio dire oltrepassa le proporzioni di una lettera e perciò depongo la penna per non esserti di maggiore noia.

Con la traduzione del tuo libro sono rimasto a Ravenna, con i suoi mosaici. Nel prossimo inverno forse continuerò, se non per altro, per mia sola istruzione.

Calamatta fu in Napoli nella passata settimana.

Fiorelli e gli amici tutti ti salutano. Scrivimi sempre che puoi [*sic*], che mi darai un piacere vivissimo. Non tralasciare di amare sempre.

Il tuo aff[ezionato] amico,

Demetrio Salazaro

Documento segnalato e parzialmente trascritto in: LEVI 2003, pp. 63-64, nota 41 (p. 70), e nota 50 (p. 71).

Documento trascritto in: CIAMPI 1999-2000, pp. 219-222.

5. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2035 (=12276), Fascicolo II, Epistola n. 111, cc. 1r-3v.

Demetrio Salazaro risponde ad una lettera di Cavalcaselle (non pervenuta) in cui quest'ultimo chiese all'allora ispettore della galleria dei dipinti del museo Nazionale di Napoli, notizie in merito agli affreschi del convento di Donnaregina.

## **MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI GABINETTO DELL'ISPETTORE**

**Napoli** 4 aprile 1869

Amico caris[si]mo,

Ricevo a momenti la tua del 3 e mi affretto a risponderti per darti tutte quelle notizie richieste sui dipinti del convento di D[onn]a Regina. Era una Badia antichissima riedificata e dipinta nel XIII secolo. Indi poi farne dei cambiamenti nei tempi posteriori sia nel monastero come nella chiesa, fino a che la legge sulla soppressione

dei conventi non mise fuori tutte le teste di pezza che v'erano dentro. Della antica costruzione, fino ad allora del tutto ignorata, [1v] non resta che la sala di cui mi parli, e che ora ne hanno fatto la sezione delle Assise della nostra gran corte, non so con quanto vantaggio dei preziosi affreschi. Se tu l'avresti bene studiati ti saresti accorto senza molta pena che vi sono diversi periodi dell'arte nostra, incominciando dalla seconda metà del XIII secolo al XVI<sup>o</sup>. Le più vetuste hanno il carattere delle pitture di Dei Stefano che sono nella cappella Minutolo del nostro vescovado contemporanee a Cimabue e di cui il Vasari non ne fa motto!

Poi vengono quelle di carattere giottesco; dei fratelli Donzelli; ed anco della scuola fiorentina: come Credi e Ghirlandaio. Io credevo che queste [2r] pitture meritavano, se non la tua ammirazione, certo migliori compatimenti di quelli che mostrasti in mia presenza quando ti portai a vedere! Ma, come non sei stato mai, pai al Vasari, troppo benevolo per i napoletani, ai prestato allora poca attenzione, tanto più che non credevi alla possibilità della pubblicazione d'un quinto volume!...

I soggetti dei dipinti in parola generalmente sono appunto del vecchio e nuovo testamento tanto nella sala che vedesti, come nella cripta, che non hai osservata, sottostante alla sala medesima.

[2v] Farò cenno nel mio lavoro dei dipinti che si rapportano al primo periodo, e della costruzione della chiesa e monastero istesso. Spero verso la metà [*vi*] dell'estate incominciare la stampa e noterò in esso tutti i monumenti delle provincie meridionali dal IV al XIII secolo. Mi è occorso più volte nel corso dei miei studi citare l'opera tua, della quale è qui giunto il primo volume tradotto in tedesco.

Io spero che non riuscirà inutile fatica [*vi*], imperocché troppe sono le opere di quel tempo, da me citato, che non sono state pubblicate, ed ignorate del tutto ai cultori del bello e della istoria patria. E nel corso delle mie ricerche, oltre dei molti [3r] monumenti da me rinvenuti in Benevento, Cava, Nola, Salerno ed Amalfi del Medio Evo, mi è riuscito di scovare presso Majori, a Badia, le catacombe con pitture di somma rarità per concetto e per forma. E come l'Accademia di Archeologia e Belle Arti, sopra un mio rapporto, indirizzato all'onorevole consesso, intende registrare nei suoi atti dopo aver constatato il fatto enunciato, mi è convenuto di staccare una pagina del mio lavoro e darlo alle stampe in forma di appendice sul giornale La Coscienza Pubblica che ti spedisco unito ad un opuscolo sull'istesso subbietto scritto dal mio amico T[eodoro] Pateras.

Io darò altre due appendici guardando [3v] il soggetto non dal lato della critica ma dell'arte. Appena usciranno te li spedirò con la posta. Non so se saranno due o uno. Dipenderà di ciò che vorrò dire e fin dove mi converrà arrestarmi. Mi propongo di accompagnare il testo del mio lavoro con delle fotografie dei principali monumenti che io vorrò meglio mostrare. Ho fatto formare in gesso il busto della Sigalgaida di Ravello ed allogato nel Museo. Vistolo il direttore di quello del Louvre ne comprò una copia che ora si osserva in quel Panteon artistico, ed assai lodato dai giornali di quella metropoli. Ho letto un bellissimo articolo sull'Ateneum [*sic*].

Scrivimi quando puoi. Ti ricambio i saluti di Fiorelli e di Lignana che ancora non ho visto.

Non tralasciare d'amare.

Il tuo aff[ezionatissi]mo amico,

Demetrio Salazaro

Documento segnalato in: LEVI 2003, pp. 64-65, nota 43 (p. 70) e nota 47 (p. 71).

Documento trascritto in: CIAMPI 1999-2000, pp. 207-211.

6. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2035 (=12276), Fascicolo II, Epistola n. 112, cc. 1v-2v.

Salazaro comunica a Cavalcaselle di avergli spedito una fotografia (non pervenuta) riguardo gli affreschi di Santa Maria di Olearia presso Maiori. Interessante è il *post scriptum*, ove il Salazaro, in qualità di membro della commissione di tutela dei monumenti della provincia di Caserta, comunica all'amico che a breve sarebbero partiti i lavori per rimuovere il bianco dalle pareti della chiesa di Sant'Angelo in Formis, imbiancatura avvenuta 9 anni prima proprio sotto gli occhi increduli dello stesso Cavalcaselle che racconta personalmente l'episodio nella memoria *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti*.

Napoli, 9 maggio 1869

5, Via Parete a Chiaja

Amico Caris[si]mo,

Con questa mia riceverai una fotografia della pittura ritrovata da me a Majori, presso Amalfi, in un luogo detto Badia, come rilevato avrai dalle due appendici che ti ho spedito.

Desidero conoscere cosa ne pensi sulla forma dei suoi personaggi, e sul concetto espresso, e quanto io ti dissi sui medesimi, se vi ho apposto del vero. Il dipinto in parola è assai ben conservato e merita la più alta considerazione dagli studiosi, imperocchè esso oltre dall'avere una forma distinta, rispetto al tempo, ha una forza di colorito, che trattandosi d'affresco cataecumeno, io credo, non ha eguale. Ed infatti tutte le altre pitture rinvenute in quel sacro recinto, e nell'edicola posteriore dell'XI secolo, non gli possono stare a fronte per la verità del subbietto e per la conservazione dell'opera attraverso a tanti secoli. Fui a rivedere i dipinti rimasti nelle nostre catacombe di S. Gennaro dei poveri; essi non sono oggigiorno che miserabili avanzi da [1v] non distinguersi più né la forma né il concetto che li animava.

Solo vi troverai differenza nella fotografia in quel personaggio che sta vicino alla Vergine a sinistra, che io credevo, quando era sotto una durissima crosta che ho posteriormente tolta a gran pena, l'Arcangelo Michele, ed invece è, a quanto credesi, S. Teodoro patrono del luogo e gran soldato della nuova fede. La croce Costantiniana, oltre dal tipo delle figure mi ha consigliato a credere i ritrovati affreschi del IV secolo, e che si osservano sopra un ovolo in quell'Ipogeo.

Acquista la sacra rappresentazione maggiore interesse dacché Maria è glorificata due secoli prima di quell'esempio esistente a Ravenna, da te notato, nella cappella vescovile in cui la Madre di Dio porta il nimbo. Amo sul proposito sentire da te qualche osservazione per mia norma e giudizio.

Spero presto incominciare la stampa del mio lavoro sui monumenti superstiti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo, e che istituirò nel nome che gli compete di Studi ec. ec.

[2r] Io so che tu mi ritieni un neofita in coteste storiche ricerche, e riconosco in buona coscienza di quali dati occorre essere corazzato per intraprendere siffatte opere. Ma io che sono nell'alba del cammino faticoso [*sic*] ed incerto cerco un faro che m'illumini, mi sorregga e mi guida. Poggiandosi un cieco sopra qualcuno a cui Iddio diede luce abbastanza giunge senza perigli nel domestico asilo. Così penso ora



io a te rivolgermi perché tu accetti la dedica del mio libro associando il mio al tuo nome, come si fa d'un orbo ed il suo benefattore, dell'asino ed il conduttore! Se tu accetti io non mancherò di fare ogni umano sforzo perché il tuo nome non sia inutilmente adoperato, ed acquisti, la pubblicazione, quel decoro che è nei miei voti. Attendo un sollecito riscontro per mia norma e consiglio. Non tralasciar intanto d'amare ognor di più. Il tuo aff[ezionato] amico,  
Demetrio Salazaro

P.S. Nel corso di questo mese incomincerò l'operazione di togliere il bianco che ha oltraggiato le preziose pitture di S. Angelo in Formis, a spese della provincia di Caserta, la quale à messo a disposizione del Museo Nazionale L[ire] 3500!  
[2v] Ti prego caldamente di non cedere la fotografia ad anima viva, sotto qualunque pretesto, per non sciupare le mie non poche fatiche [sic].

Documento segnalato in: LEVI 2003, pp. 64, note 42 e 44 (p. 70).

Documento trascritto in: CIAMPI 1999-2000, pp. 212-215.

7. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2035 (=12276), Fascicolo II, Epistola n. 113, cc. 1r-2r.

Altra risposta di Salazaro ad una lettera di Cavalcaselle non pervenuta. La richiesta questa volta ricade sulle opere del pittore Andrea Sabatini da Salerno. Salazaro accenna anche al giudizio che Cavalcaselle ha espresso sui dipinti dell'Oleara di Maiori, e dissente al riguardo.

Napoli, 18 maggio 1869

Amico Caris[si]mo,

Rispondo subito alla tua del 13 corrente dopo aver questo mese verificato quanto mi hai chiesto intorno ai dipinti di Andrea da Salerno.

Nel primo, cioè in quello della nostra galleria, vi è unita la lunetta con la Fede, stando al di sotto la Vergine con i Re Magi. Questa tavola porta il n. 32 del mio catalogo.

I nomi dei Santi dipinti nel quadro dell'istesso autore, che si vede nel succorpo di S. Severino, sono, a dritta, S. Giovanni Battista, in mezzo la Vergine, e, a sinistra S. Giustina. Alla predella vi è l'ultima cena.

In quanto al giudizio che tu dai, sulla fotografia, del dipinto di Badia lo rispetto ma non mi pare che sia esatto, poiché al VI secolo, nelle catacombe, l'arte aveva preso una forma diversa di quella degli affreschi da me trovati nell'Ogliara. Tutti quelli [1v] che l'anno visto, e dei più intelligenti, nessuno à mosso il dubbio che le pitture in parola non fossero del IV o V secolo. Tu credi del VI: è un'opinione anche rispettabile e ciò non impedisce che queste antiche pitture abbiamo quella importanza che io gli ho dato fin da principio.

A te converrebbe che fossero del VI più che del IV o V imperciocché la Vergine già deificata avrebbe la priorità su quella da te notata nel Vescovato di Ravenna! Prima di incominciare a stampare il mio libro intendo fare un viaggio per l'Italia superiore ed arrivare a Ravenna per verificare da me quanto tu dici. Da quanto ho potuto osservare dai disegni di quei preziosi mosaici, a me pare che la linea classica incomincia a prendere la forma romana ed il piegare, ed il tipo delle teste non sono più catecumene.

Io spero di fare la gita ai primi dell'entrante mese e con molta probabilità verrò a farti una sorpresa fino a Firenze. A voce dunque [2r] il resto.

Ti ricambio i saluti del Fiorelli. Non ò ancora visto Lignana, Zir e Tosti.

Addio. Ama e credi sempre nel tuo devotissimo amico.

Demetrio Salazaro

Documento segnalato in: LEVI 2003, pp. 65, nota 46 (pp. 70-71).

Documento trascritto in: CIAMPI 1999-2000, pp. 216-218.

8. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2035 (=12276), Fascicolo II, Epistola n. 114, cc. 1r-v [busta], e cc. 1r [lettera].

Questa testimonianza, che conserva ancora la busta allegata, prova il disagio di Cavalcaselle dovuto all'equivoco che ha portato all'apertura della lettera da parte di terzi che fu espresso dal conoscitore nella lettera in seguito spedita (cfr. documento n. 11 in questa appendice).

Al chiarissimo Cav[aliere] G. B. Cavalcasella, Ispettore della Galleria in Firenze  
[busta verso] Aperta per inavvertenza in vista dell'erronea consegna dal sott[oscritt]o  
Ispettore Capo della Gabella. Non fu letta.

L. Calle

Napoli, 23 gennaio 1870  
5, Via Parete a Chiaja

Amico Caris[sim]o,  
Con questa mia riceverai il libro del Caravita, *Le Arti e i Codici* a Montecassino.  
Il prezzo che vedi è di Lire 5 e che mi spedirai a tuo piacimento.  
Avea già incaminato con l'istesso mezzo il tuo opuscolo sulle Conservazione delle  
opere d'arti [*sic*]. Nonché un mio piccolo scritto sopra il palazzo di Castel del Monte,  
voglio sperare che ti siano giunti quelli come ti arriverà questo.  
Addio, ti passo i saluti degli amici; e credi sempre nel tuo aff[ezionatissi]mo,  
Demetrio Salazaro

Documento trascritto in: CIAMPI 1999-2000, p. 223

9. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2035 (=12276), Fascicolo II, Epistola n. 115, cc. 1r-2v.

Lettera di Salazaro con un allegato (non pervenuto) riguardo il busto di Sigilgaida Rufolo di Ravello. Il tono di Salazaro è più belligerante delle altre lettere, e manifesta in maniera più evidente come il suo giudizio è spesso offuscato da una malcelata vena campanilistica.

**MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI**  
**GABINETTO DELL'ISPETTORE**

**NAPOLI** 20 giugno 1870

Amico caris[si]mo,

Ecco soddisfatto il tuo desiderio con l'acchiuderti [sic] la epigrafe del Pulpito di Ravello. In essa troverai tutto quello che occorre sapere. Sarà una piccola dritta, ma è forse [sic] che il grullo del Perckins l'ingoi malgrado suo.

Per chi à occhi capaci di saper vedere, la iscrizione è supelfua [sic], ma come il mondo è popolato assai più di quelli che innegiano [sic] le altrui antichità più che al proprio modo di vedere quando [1v] questo non gli accomoda!

Ma come il busto della Sigilgaita [sic] non è un esempio isolato [\*\*\*] ma sarà facile combattere gli avversari sopra un argomento vitale della nostra istoria artistica.

Con altra occasione ti dirò cosa penso del bassorilievo di Nicola che ho visto. Epperò posso dirti sin da ora che non sarò del tuo avviso. Io lo vedo opera d'un scultore più antico di Nicola Pisano che avea in corpo il realismo e l'arte dei bizantini, in pari tempo. Il tecnicismo del [2r] Pisano o del Senese, come dir si voglia e [sic] bene altra cosa, secondo mi [sic] penso. Non ho voluto dir nulla dinanzi a Cavacei, quando l'incontrai l'atra volta per non farne una quistione [sic] in sua presenza. Fra giorni ripartirò per la Puglia, Abruzzi e Basilicata, riserbandomi il viaggio di Sicilia e Calabria per settembre quando i caldi non saranno così forti come ora.

Bada che in ottobre sarò nuovamente a Firenze, perciò se tu vorrai venire a Ravello [2v] è bene che sia verso la fine settembre o in novembre.

Quando ti occorrerà cosa da qui scrivi, che certo non troverai cattivi modi, o egoismo! Ama intanto.

Il tuo aff[ezionato] amico

Demetrio Salazaro

10. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2035 (=12276), Fascicolo II, Epistola n. 116, 1r-v.

Ultima lettera spedita dal Salazaro a Cavalcaselle presente nel fondo veneziano. Salazaro mostra tutto il suo sarcasmo e disappunto contro l'amico riguardo l'equivoco generato dalla errata trascrizione del nome di Cavalcaselle. Cfr. documenti nn. 8 e 11 di questa appendice.

Napoli, 25 feb[braio] 1871

Amico Caris[si]mo,

Il modo di rimettere 5 lire al Caravita è quello di un vaglia postale. Ed egli prete non può lasciarli in suffragio delle anime del Purgatorio, come ho fatto io. Il secondo volume, come vedi, è l'appendice del primo, e presto uscirà il terzo il quale è sotto ai torchi.

Io vorrei persuaderti di certe verità, leggi pazientemente il primo volume in cui troverai molti documenti e molti nomi di artisti italiani che operarono assai bene a Montecassino; ed inoltre è pure trattata la questione sul bizantinismo ridotta ormai a pregiudizio volgare.

Ma tu che sei uomo esaurito, come spesso ti vanti affermare, poco o molto interessano ai tuoi ultimi studi tali ricordi.

[verso] In quanto allo sbaglio di desinenza sul tuo cognome, non avresti dovuto dolertene, perciocché avrebbe dovuto più convenirti di cavalcare un ministro... di finanze che le giumente di Firenze, nel genere plurale. Ma come ti sei compiaciuto essere in ogni tempo eccentrico ed uomo invaso da continuo terrorismo, anche sopra una lettera hai dovuto fare questione di gabinetto!...

Cerca, pel tuo bene, di uscire da un paese che non può darti risorse e ti tiene avvinto ad una catena d'inetti che nulla sanno, nulla seppero e nulla sapranno e vedranno eccetto il giorno d'ogni fine di mese! Povero Cavalcaselle! Così va bene? Addio.

Crede sempre nel tuo aff[etto]

D[emetrio] Salazaro

Documento segnalato in: LEVI 2003, pp. 65, nota 51 (p. 71).

Documento trascritto in: CIAMPI 1999-2000, pp. 224-225.

11. SNSP, *Fondo Salazaro*, Ms 01.74, cc. 362r-363r

La lettera di Giovan Battista Cavalcaselle indirizzata a Demetrio Salazaro, e conservata presso il medesimo fondo nella Società Napoletana di Storia Patria, è priva di data. Dal suo contenuto si può dedurre che il periodo di scrittura può inquadrarsi tra codesti estremi temporali: 25 febbraio 1871 come termine *ante quem* (cfr. documento n. 10 in questa appendice), perché in questa data Salazaro risponde a Cavalcaselle in merito alla confusione nella trascrizione del suo cognome; e 23 gennaio 1870 come termine *post quem* (cfr. documento n. 8 in questa appendice), perché in questa data risulta una missiva di Salazaro che riporta sulla busta le indicazioni di una apertura da parte di terzi per errore di destinazione.

Carissimo Amico,

Ho ricevuto il libro del Caravita ho pregato il Prof[esso]r Lignana che al suo ritorno in Napoli ti consegna L[ire] 5. Se si dimenticasse ti prego di ricordarglielo.

Prima del libro avevo già ricevuto il tuo stampato, e l'altro mio sulla conservazione dei monumenti etc.

Ora non mi rimane che [362v] ringraziarti del favore pregandoti di scrivere chiaro e netto il mio povero G. B. Cavalcaselle fermo in posta Firenze, così che le tue lettere non passeranno in altre mani come è avvenuto di questa tua ultima.

Ti scrivo al Museo di Napoli perché non ho [363r] potuto leggere bene l'indirizzo che mi hai messo.

Ti prego di ricordarmi agli amici e credimi sempre il tuo amico.

G. B. Cavalcaselle

Documento trascritto in: CIAMPI 1999-2000, pp. 226-227; SPECIALE 2003, p. 299, documento n. 11.

12. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2035 (=12276), Fascicolo II, Epistola n. 117, c. 1r.

Lettera di Andrea Caravita a Giovan Battista Cavalcaselle, in merito alla spedizione del libro *I Codici e le arti a Montecassino*.

Napoli 21 febbraio 1871

Stimatissimo Signore,  
per mezzo del Cav[alier] Salazaro, ebbi l'onore di segnare il suo ch[iarissi]mo Nome nell'elenco degli Associati alla mia pubblicazione intorno ai 'Codici e Le Arti a Montecassino'. Essendo ora terminata la stampa del 2° volume, ovvero Appendice, mi affretto a farglielo tenere per la posta. Mi comandi e creda suo devotissimo servo.  
Andrea Caravita

Monte di Dio 15

Documento trascritto in: CIAMPI 1999-2000, pp. 228-231.

13. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2040 (=12281), Fasc. V-5, cc. 44r-45v.

Lettera di Salvatore Calvino a Cavalcaselle dai toni molti confidenziali. Questo aspetto lascia immaginare che questa non sia stata l'unica missiva che si sono scambiati i due studiosi. Qui Calvino riferisce le sue impressioni sulla scritta riportata sul mosaico di Santa Restituta a Napoli. Il foglio misura 27 x 20,5 cm, ed è piegato in due a formare 4 pagine.

Lecce 20, ottobre 1872

Carissimo Cavalcaselle,  
comincio dal darti le nostre buone notizie; il nostro viaggio fu felicissimo, e stiamo bene colla nostra birichina, che ricorda spesso il signor Cavalcaselle, l'Angiolina le tortorelle ed il piccione. Speriamo che anche voi stiate bene.

A Napoli visitai due volte la cappella di S. Restituta al Duomo. La prima volta, essendo giornata piovosa, la luce era poca, e non si leggeva bene, e con la candela si vedeva peggio. Il secondo giorno si leggeva benissimo. L'iscrizione è in due strisce; nella prima sta scritto: R? S. Ianuarius lux Ds imesa postqua descendi ad yma annis trecentis completis nao.ve peractis nobilis hoc temptum. S.ta construssit clero S[an]c[t]a Restituta hoc opus fec. Lellu.

Nell'altra striscia sta scritto:

Silvestro grato papa Domotoque? beato hic bone quota datur venia vix quisque loquitur. Annis datur cleru instar partenopensis mille tricentenis udenis bisque re...ensis (redentis). [44v] L'annis datur è chiaro; il jan non esiste, ma invece non havvi a quel posto che cleruinstar malamente leggibile; il partenopensis mille tricentenis si legge chiarissimo, l'undenis bisque mediocrementemente. In quanto al famoso retentis non si legge in mosaico che il 're'; il resto della parola è scritto col pennello sopra un monticello di gesso o calce che sia, e questo scritto a dipinto contiene dubbio il 'te' e abbastanza leggibile il finale 'nsis'. Chiesi spiegazione a molti della chiesa sullo stato della parola ultima e da uno dei sagrestani seppi che la nicchia ove è il mosaico era chiusa anticamente con un tamburo a vetri, e che l'asse che lo sosteneva dall'uno dei lati era conficcato (vedi vandalismo) nel posto ove fu la parola originaria. Nel 1842 fu tolto il tamburo e perciò l'asse, fu in conseguenza turato il buco, e nella muratura del buco fu scritto a pennello il resto della parola che era stata sciupata. Fu scritta quale era in mosaico? Vattelapesca. Certo è che anche oggi non si legge bene, né [45r] si può esser tranquilli che dica retensis. Eccoti servito come meglio ho potuto.

Da quanto hai veduto sopra: Hoc opus fec. Lellu non è nella seconda striscia, ma è sopra, in fin della prima striscia.

Di me non ho altro da dirti che sono nel mio confino, aspettando che gli amici me ne liberino trovandomi qualche porto che mi faccia godere delle pigioni di casa della città eterna. Ti mando oggi stesso sotto fascia otto copie della mia relazione sui Ginnasi, distribuiscili a tuo piacere ma dimmi a chi li hai dati, poiché volendo io farne spedizione, non ne mandi alle persone stesse a cui tu le hai date. Se te ne occorrono altre copie, chiedimele che te ne manderò quante ne vorrai.

Addio caro Giovannin della Cavalla, accogli anche per parte di mia moglie, mille affettuosi saluti e ringraziamenti per le gentilezze che ci hai fatte, partecipa tutto alla tua ottima moglie ed abbiatevi i baci della Lina



Tuo aff[ettuosissi]mo amico  
S[alvatore] Calvino

Documento trascritto in: CIAMPI 1999-2000, pp. 229-231.

14. SNSP, *Fondo Salazar*, Ms 1.84, cc. 407r-408v

Lettera inviata da Matteo Camera a Demetrio Salazar in risposta a sollecitazioni di quest'ultimo in merito alla tavola *Madonna col bambino*, detta *Santa Maria de Flumine* di ignoto pittore campano dell'ultimo quarto del XIII secolo, un tempo nella Chiesa del Rosario ad Amalfi. Descritta dal Cavalcaselle nella sua *New History of Painting* (CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I, p. 68, nota 4).

Egregio e gentile Amico, s[igno]r Cavaliere,  
m'affretto rispondere al pregevole vostro foglio, unico, pervenutomi di fresco per la posta, senza essermene pervenuto altro ad esso precedente.  
Ho consegnato la vostra col manifesto della grandiosa e magnifica opera Sui monumenti dell'Italia meridionale a questo sindaco. Ed egli, perché occupatissimo nelle sue faccende municipali, ed ora più più per la imminente elezione del deputato governativo, ha incaricato me di ossequiarvi e di presentarvi le sue scuse qui in iscritto, con rassegnarvi quanto appresso: "Che trovandosi il Municipio aggravato, oltre alle tante sue obbligazioni, a più costose associazioni, fra' quali la Stella d'Italia – Lo Stretto di Suez del Vimercati ed altre precedenti diavolerie d'associazione, non può al presente il Comune sostenerne altra a suo carico; oltre di che, essendosi or ora do[407v]vuto fare un'economia generale su tutto, a causa della prossima costruzione del porto in Amalfi, ed anche con l'intervento e sacrificio della proprietà de' particolari, sui di cui fabbricati si è dovuto nientemeno imporre il 60 per cento"! Non c'è che fare. Il Governo non vuol saperne affatto, e dobbiamo ballare noi soli. Il Municipio d'altronde, valutando il vantaggio ch'esso porto arreca al pubblico commercio ed alla navigazione, e principalmente al paese, ha ridotto a minimi termini

le spese comunali; ed esso Sindaco ha dovuto pel primo darne il buon esempio con sopprimere dal bilancio comunale le sue spese di rappresentanza. Ecco tutto.

Riguardo al quadro descritto dal Cavalcaselle, esso rimane in una pieve o edicola, situata qui fuori le mura, alla distanza di circa mezzo chilometro di cammino, conosciuta sotto la denominazione della Madonna del Rosario nel borgo detto Foris-porta. È un bel quadro in legno (per quanto ricordo), alto circa due metri, su cui vedesi effigiata la Vergine seduta col Bambino tra le sue [408r] braccia, con manto lungo stellato, con fregio di greca al lembo, e tempestato di stelle con campo d'oro; stringendo la Vergine, colla dritta, una lunga bacchetta sormontata da un giglio (francese), la quale dall'alto poggia dinanzi ai piedi. Che sia un dipinto antichissimo, può stare; ma che poi sia pennello greco ci ho tutti i miei dubbi. I Greci non conoscevano gigli, e sulla bacchetta v'è un bel giglio francese. Dunque ... epoca angioina? Come storico, non so né posso entrare nel campo delle divinazioni.

Non è possibile dalla stazione di Ravello poter agevolmente visitare la suindicata chiesetta; vi intercede una distanza enorme. Dal centro di questa città è poi facile e breve il cammino.

Amatemi, conservatemi la vostra preziosa amicizia, mentre con la più sincera stima mi ripeto

Affez[ionatissi]mo amico e servo vero

Matteo Camera

Amalfi, 13 nov[embr]e 1870

15. SNSP, *Fondo Salazaro*, Ms 01.86, cc. 420-422 [estratto]

Lettera di Giuseppe Augelluzzi a Demetrio Salazaro, in evidente risposta ad un'altra missiva di quest'ultimo. La lettera è molto lunga e tratta anche altri argomenti. Si è scelto dunque di trarne qui solo l'estratto di nostro interesse, ossia l'opinione di Cavalcaselle sugli affreschi dell'Incoronata a Napoli e riportati nella *New History of Painting*.

Eboli agli 8 ottobre 1872

Mio carissimo Salazaro,

ho ricevuto la tua carissima de' 4 andante con una soprascrittura alieno carattere che mi è sembrato femminile. [...]

Ma venghiamo [sic] ad altro. [421r] Tu con l'ultima tua hai risposto a tutto meno sull'operetta del Garrucci *I vetri cimiteriali* seconda edizione 1864. Mi parlasti di Minervini; ma chissà quando ti ricorderà delle mie preghiere. Se hai occasione di andare alla Biblioteca toglie la notizia del *Buon Pastore* coi particolari bibliografici. A me serve ciò per mera erudizione, perché ben so che tu sei più giudice competente di Garrucci su tal materia. Non solo Minieri non conosce questo opuscolo, ma nol consoce nemmeno Luigi Volpicella che mi ha scritto stamattina congratulandosi meco per il mio art[icol]o sul Tarì di Amalfi e tutt'altro ed inviandomi l'esemplare che gli avea chiesto di suo [\*\*\*] sulle Antichità di Amalfi [\*\*\*] L'ho subito [\*\*\*] È un'operetta assai dotta, ma ho visto che ritiene lo stesso errore di Camera sul Bartolommeo Fogia [sic] come cognome e han patria e pormi anche dell'epoca del mezzo busto della Sigilgaida non ben ricercato dal Camera di cui segue l'opinione. Con l'avermi tu detto che Cavalcaselle attribuisce a Gennaro di Cola gli affreschi dell'Incoronata, sebbene nol nomini, non mi hai tolte le mie difficoltà; mentre ti dissi con altra mia al primo volume pagina 331 dice parlando di Oderisio che il suo stile non era molto lontano dal pittore dell'Incoronata, e perciò gli sono qualche volta attribuiti quei freschi. Avendo poco dinanzi parlato di Giotto senza punto nominar Gennaro di Cola, i freschi sono riferibili a [421v] Giotto e non a Gennaro di Cola che non avea nominato. Or come può da qualcuna essersi parlato di Oderisio prima di essere stato da me [\*\*\*] a' dotti al 1846? Vedi dunque come dicono le parole nel testo in questo periodo e come si può il tutto conciliare dovendolo riportare tradotto da te quello sguardo nell'articolo che intendo di fare illustrando il quadro d'Eboli di esso Oderisio. Rifletti bene e vedrai che io ho ragione. [...]

16. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2035 (=12276), Fascicolo II, Epistola n. 86, cc. 1r-2v.

C[arl] F[airfax] Murray scrive a Cavalcaselle da Napoli in risposta ad una sua lettera precedente e narra di alcuni dipinti visti nella galleria del Museo Nazionale.

Napoli, Hotel della Gran Bretagna

Riva Chiaja

Gen[nai]o 2, 1880

Caro Signor Cavalcaselle,

Non ho risposto subito alla sua lettera perché ero in partenza e non era sicuro se mi fermava [sic] a Roma nel passare, ho deciso di venire qui direttamente, ma spero di trovare un giorno o due per Roma quando torno, che sarà tra pochi giorni, nel mentre se mi poteva scrivere un'introduzione a qualcheduno in autorità. Qui avrei molto piacere e mi poteva facilitare di vedere il ritratto di Bembo. Il ritratto di Paolo III [1v] nella stanza dove sono le [sic] 3 Spagnoletti è cosa stupenda! E interessantissimo per vedere il suo modo di operare il ritratto con i due nipoti nel [sic] altra stanza così infelice per mancanza di luce. La copia con berretto in testa simile a quella del Belvedere a Vienna non posso vedere perché troppo alto, non posso vedere neppure un uomo armato che pare una cosa bella, come pure il Cardinale nipote simile a quello ritratto col papa (ho dimenticato il suo nome) [2r]. C'è un quadro qui che mi pare un Masolino attribuito a Gentile da Fabriano forse lei l'avrà notato nel suo libro? Avevo cominciato [sic] di far nota di tutte le cose da vedere ma non ho potuto finirlo [sic]. Nell'ultima sua mi fa una domanda intorno due tavolette che credo sono quelle del quale una mi pareva poteva essere di mano di Raffaello esposte a Perugia ultimamente. Una certamente non è sua, l'altra è affatto differente: sono il Presepio, della quale esiste un disegno originale non mi rammento dove [2v] e quello inferiore; l'altro è l'Adorazione dei Re Magi che trovo tutto raffaellesco. Sono proprietà del Conte Connestabile e sono quadri di gradino [sic].

Ho veduto in Firenze una Madonna col figlio in braccio sotto una palma con due angioletti indietro della quale ho veduto un'incisione. Uno degli angioletti è curioso veduto di profilo per il modo in quale sono acconciati i capelli e la sciarpa intorno al corpo; è cosa di scuola di Raffaello finitissimo di lavoro quadro piccolo come le tre Grazie di Layard e mi pare molto simile ad una Madonna sotto la palma che appartiene ad una collezione inglese (Ellesmen?) [sic], un tondo.

Mi creda sempre suo divotis[s]mo.

Tanti auguri a lei e a sua moglie per l'anno nuovo

C[arl] F[airfax] Murray

Documento segnalato in: LEVI 2003, pp. 65, nota 53 (p. 71).

Documento trascritto in: CIAMPI 1999-2000, pp. 232-234.

17. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2032 (=12273), Fascicolo I, cc. 78r-v.

Il foglio misura 28 x 40 cm, ed è piegato in due a formare 4 pagine di cui solo due scritte. È privo di data e firma, ma la grafia non è quella di Cavalcaselle. È descritta una pittura murale che si trovava ad Eboli, ossia un *Giudizio finale* attribuito a Luca de Luca, probabile allievo di Andrea Sabatini da Salerno. La scrittura di questa lettera è diversa da quella del documento n. 19 che segue, anche se entrambi parlano di opere della cittadina del salernitano.

In Eboli osservasi nella chiesa di S. Maria delle Grazie, una vasta dipintura a fresco indicante il Giudizio finale. Si vede sul muro più breve della minor navata del lato sinistro della chiesa, già diruto e privo di tetto. In uno spazio di palmi 22 di alt[ezz]a e 20 di lung[h]a apparisce [sic] Cristo Giudice circondato da moltis[im]i santi alla grandezza del vero. Più sotto è l'Angelo che suona la tromba, chiamando in vita gli uomini che han popolato la terra; ed a misura che i corpi ripigliano il movimento nella Valle di Giosafat si vedono chi a dritta e chi a sinistra muovere il passo, per salire alla via del Paradiso, e gittare gli altri negli abissi infernali. E a notarsi che il Paradiso è qui raffigurato come una città fortificata da salde mura, avanti la cui unica porta sta S. Pietro per ricevere nella Città di Dio tutti gli eletti. Invenzione invero stupenda e maravigliosa, e forse assai più felicemente concetta di quelle famosissime del Buonarroto e dell'Orcagna, perché più di essere verisimigliante. L'idea di rappresentare il Paradiso nella descritta guisa aggiunge alla composizione una bizzarria affatto singolare. Il numero delle figure è infinito [78v] perché di picciolissima dimensione, il disegno non molto castigato, il colore vaghissimo, e lo stile assai somigliante a quello di Andrea da Salerno. L'autore di questa vasta opera, secondo è a me sembrato, in seguito di paragone fatto con altre dipinture sottoscritte, è un Luca de Luca, probabilmente di Eboli, o di altro paese del dintorno; il quale dovette studiare l'arte nella scuola di Andrea da Salerno.

Documento segnalato in: LEVI 2003, nota 26 (p. 69).

18. BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2032 (=12273), Fascicolo I, c. 82r

Il foglio misura 28 x 20 cm. Come il precedente documento n. 19, anche questo è privo di data e firma, ma la grafia non è quella di Cavalcaselle, né è lontanamente simile dell'altro documento. È qui segnalata la crocifissione di Roberto d'Oderisio, allora nella chiesa di San Francesco d'Assisi in Eboli. visto il nesso di questo dipinto con Giuseppe Augelluzzi, si potrebbe immaginare che l'autore di questo breve resoconto sia lo stesso studioso di Eboli, ma la grafia di quest'ultimo è decisamente più confusa e meno ordinata di questa.

Eboli presso Salerno

Chiesa di S. Francesco d'Assisi, una volta officiata dai frati Conventuali. Nella Sagrestia evvi una tavola con N[ostro] S[ignore] Crocif[iss]o, a' canti [*siz*] le Marie, S. Giovanni, e due Giudei con gl'istrumenti della Passione.

Sotto a sinistra si legge in caratteri gallo-franchi del secolo XIV: Hoc opus pinsit (sic) Robertus de Odorisio de Neapoli.

19. ASN, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Real Museo Borbonico e Soprintendenza generale degli Scavi, Busta 376.II, fascicolo 21

Il fascicolo, intitolato "Real Museo Borbonico, tre quadri, due di Bordone e uno di autore fiammingo, venduti da Luigi Pastacaldi a Gaetano Zir" [1855-1860], comprende la trattazione per la compravendita di quadri da parte del mercante fiorentino Luigi Pastacaldi lungo l'arco di cinque anni. La lettera qui riportata, datata 20 maggio 1860, prova la conoscenza personale di Gaetano Zir e Luigi Pastacaldi, ed è indirizzata dall'albergatore del *Vittoria* ad un pittore componente della stessa Commissione di Belle Arti, Giuseppe Mancinelli. Il nome di Mancinelli, non citato in

lettera, si deduce dallo studio dell'intero fascicolo. Gaetano Zir e Luigi Pastacaldi furono due personaggi dediti, in forme diverse, al commercio ed esposizione di opere d'arte con cui Cavalcaselle entrò in contatto durante il suo primo soggiorno partenopeo.

Pregiatissimo Signor Cavaliere,

permettetemi di ricorrere a' Vostri buoni uffici pella seguente preghiera.

La Commissione di Belle Arti ha fatto rapporto alla Real Maggiordomia relativamente a due quadri che due anni sono non credette permetterne l'uscita del Regno [sic], con l'obbligazione [sic] al detentore signor Luigi Pastacaldi di non venderli che qui. In oggi ho io comprato tali quadri direttamente del vero proprietario [sic], che vive in Roma. L'obbligo dunque viene col fatto da Pastacaldi a me trasferito. La Commissione ne ha ricevuta corrispondente notifica; ma ha creduto informarne il Principe di Bisignano e ne attende la venia. Non si tratta che d'una semplice formalità, ma appunto per questo potrebbe esservi del ritardo; ad ovviare il quale chiedo la Vostra assistenza presso l'impiegato che dovrebbe redigere l'ufficio, che mi si dice essere un certo Ferrara.

Ho preferito scriverVi, onde non pesare su la Vostra memoria tra le Vostre tante e delicate occupazioni, riserbandomi di venire a prendermi la Vostra gradita risposta. Sono parecchie sere che non vediamo Benedetto. Lo suppongo a Sorrento ed in buona salute.

Scusate il disturbo, e credete a' sentimenti distinti ed affettuosi dell'obbligatissimo Vostro servitore ed amico

Gaetano Zir.

Casa, 20 maggio 1860.

Documento segnalato in: MILANESE 2015, p. 327. La citazione fa riferimento all'intero fascicolo e alla figura di Luigi Pastacaldi, e non in particolare al documento qui riportato.

## **Appendice III**

### **Manoscritti ‘napoletani’ di G. B. Cavalcaselle**

Nella appendice III è la trascrizione delle note manoscritte relative ai disegni delle opere viste da Cavalcaselle, presentata in base ai criteri citati in premessa, ossia divisione in base a categorie di luogo e tipologia.

Per ogni scheda vengono segnalati: il fondo che la comprende; l'indicazione dell'autore data dal conoscitore nella sua ipotesi attributiva, seguita dall'indicazione odierna tra parentesi quadra; il titolo dell'opera; la ubicazione, nuovamente indicata tra parentesi quadra qualora questa sia oggi mutata. Le note aggiunte servono a segnalare elementi di rilievo, come date, riferimenti bibliografici o di altro genere. Ogni trascrizione è preceduta dalla relativa carta, o carte, dei manoscritti cavalcaselliani in cui è disegnata o abbozzata l'opera, e dalla figura del corrispondente dipinto reale. Nelle trascrizioni dei manoscritti cavalcaselliani si sono indicate con la dicitura ‘appunti grafici’ le considerazioni nel merito dell'opera, quale, per esempio, stato della pittura, giudizi sulla raffigurazione, e altri promemoria; con ‘note manoscritte’ si sono rese note le riflessioni a margine dei disegni, così come notizie topografiche, o di simil genere. Ugualmente alle precedenti appendici, si è indicato tra parentesi quadre con tre asterischi parole o frasi non ben leggibili. Ove non diversamente indicato, la documentazione qui riportata è da considerarsi inedita.

#### **III.I *Fondo Cavalcaselle*, Biblioteca Marciana, Venezia**

Il *Fondo Cavalcaselle* della Biblioteca Marciana di Venezia fu donato nel 1904 da Angela Rovea, vedova del conoscitore. Depositato nel 1909 nella locale Soprintendenza di belle arti, fu lasciato intatto nel suo originario ordinamento dal conservatore Gino Fogolari che «si limitò ad aggiungere qualche cartella di custodia e



a compilare degli elenchi sommari».<sup>1</sup> Più tardi, nel 1945, tutto il materiale fu depositato nuovamente nella Biblioteca Marciana, ove ancora oggi è custodito.

Si tratta di una raccolta di manoscritti autografi e di un cospicuo gruppo di fotografie - conta 15.315 carte circa - a cui si aggiungono 531 titoli che compongono la biblioteca personale del conoscitore che è parte integrante del *Fondo*.<sup>2</sup> Ben 600 circa, di cui la maggior parte è da ascrivere al primo soggiorno meridionale del conoscitore (fine del 1859 e prima metà del 1860), riguardano la storia dell'arte nel territorio partenopeo e le opere anche di artisti forestieri che vi operarono.

Il *Fondo Cavalcaselle* della Biblioteca Marciana di Venezia rappresenta anche un caso esemplare di perfetto connubio tra conservazione e fruizione, quasi ad onorare l'opera e il pensiero del grande storico dell'arte. Esso è soggetto – vista la frequente consultazione – a rapido deperimento. E così, la direzione della Marciana si è avvalsa delle potenzialità messe a disposizione dalle nuove tecnologie, digitalizzando l'intero *lascito*, compresa la biblioteca del conoscitore, e permettendo la consultazione delle sole copie digitali in postazioni presso la sezione manoscritti della stessa biblioteca.<sup>3</sup> La digitalizzazione delle carte ha conservato tutte le informazioni di natura fisica che da queste si ricavano, come per esempio, dimensioni e colore e, inoltre, ha reso meglio leggibili le informazioni annotate in quanto l'ingrandimento dell'immagine digitale facilita l'esame delle carte mantenendone la qualità grafica. Una soluzione che non solo salva il materiale dall'usura da consultazione, ma permette anche di estrarre più facilmente e velocemente copie ad uso personale e/o commerciale.

---

<sup>1</sup> MORETTI 1973, p. 51.

<sup>2</sup> Cfr. la breve scheda descrittiva sul sito web della Biblioteca Marciana al seguente indirizzo: <https://goo.gl/8NAnvR>.

Consistenza e composizione del lascito (estratto dal su indicato sito web): Il fondo manoscritto è suddiviso in: *Minute per la Storia della pittura*, in 6 scatole [Cod. It. IV, 2024-2029 (=12265-12270), consistente in cc. 4446]; *Disegni e appunti*, fogli volanti in 6 scatole [Cod. It. IV, 2030-2035 (=12271-12276), consistente in cc. 5596]; *Taccuini di viaggio*, contenuti in due scatole [Cod. It. IV, 2036-2037 (=12277-12278), consistente in cc. 2305]; *Note e materiali per la Storia dell'arte italiana*, in 3 cartelloni e 1 cartella [Cod. It. IV, 2038-2041 (=12279-12282), consistente in cc. 2913]; *Altri materiali* [Cod. It. X, 377-378 (=10612-10613), consistente in cc. 55].

<sup>3</sup> In passato, le stesse carte erano già state oggetto di acquisizione meccanica delle immagini tramite microfilm, permettendo così già da svariati decenni la consultazione del fondo senza che questi comporti il deperimento delle carte. Attualmente gli originali, per ragioni appunto di conservazione, non sono più consultabili.

Il taccuino di viaggio, codice 2037, volume 9, è una parte della produzione manoscritta elaborata da Giovan Battista Cavalcaselle durante il suo primo soggiorno napoletano. Strumento imprescindibile di indagine, esso si presenta di argomento composito in quanto al suo interno sono contenute testimonianze figurative viste anche in altre località, in particolare romane e siciliane. È formato da diversi fogli rilegati e rivestiti di coperta palesandosi a tutti gli effetti come un 'libro'.<sup>4</sup> Numerosi, al suo interno, sono i disegni di dipinti visti sul territorio partenopeo: oltre 100 le opere descritte dal foglio 1r al foglio 74v e dal foglio 109r al 115v, ora con fitti appunti, ora con essenziali o scarne indicazioni.<sup>5</sup> Gli schizzi dei manufatti, analizzati direttamente sul luogo, non seguono nel taccuino nessun ordine specifico, né cronologico, né topografico, tanto che diversi particolari di una stessa opera in alcuni casi vengono ripresi a distanza di molti fogli. Questo lascia ipotizzare che Cavalcaselle sia tornato in momenti diversi ad osservare uno stesso prodotto artistico in relazione alle diverse riflessioni che scaturivano dal complesso intreccio di rapporti stilistici tra le opere stesse. L'indugiare su alcuni dipinti, il ritornarci sopra dopo averne osservato altri direttamente connessi, il contestare attribuzioni della storiografia più o meno recente è pratica ricorrente delle perlustrazioni meridionali del Cavalcaselle. A conferma di ciò, per esempio, può essere addotto l'avvicinarsi senza soluzione di continuità di disegni tratti da dipinti dell'allora Museo Borbonico dalla carta 35r alla carta 54r, dalla carta 58r alla 59r e, via via, in maniera sempre più sporadica lungo il resto del volume, intervallati dai quadri delle chiese napoletane e di quelli delle collezioni private. Rare, ma pur sempre presenti, le tracce di successive revisioni, risalenti al 1868 o al 1875, in prevalenza atte a segnalare il cambio di numero di catalogo delle tavole e delle tele di quello che nel frattempo era diventato il Museo

---

<sup>4</sup> Questa la descrizione che si legge nell'inventario del fondo: «“[Libro] n. 17”. “Roma Villa e Galleria Albani. San Clemente Masaccio. San Giovanni in Laterano Giottesco. Galleria Colonna Roma, e vari dettagli di mosaici. Cosmè, Filippino, Bonfigli in San Giovanni in Laterano, Peruzzi tomba di Adriano VI Roma. Napoli, Palermo, Catanea, Messina, Sicilia e Napoli” taccuino legato mm 205 x 140; coperta, mm 210 x 145; cc. 136, numerati a matita sull'angolo inferiore interno, la numerazione originale a inchiostro corre in senso inverso; bianche le cc. 6v-7r, 26r, 30r, 48r, 50r, 65r, 75r-105r, 117v-118r, 120v, 121v, 128r, 132v-133r; volanti le cc. 15/18, 16/17, 33, 37, 68, 72, 107-115, 134».

<sup>5</sup> Così la Levi descrive il taccuino di viaggio: «Le pagine del taccuino di Cavalcaselle propongono varie tipologie di notazioni: dal disegno più finito e complesso, in cui egli intende tradurre graficamente le particolarità dello stile, allo schizzo mnemonico, rapido e approssimativo, alla semplice annotazione scritta». Cfr. LEVI 1988, p. 206.

Nazionale, o cambi di attribuzione o nuove considerazioni. La semplicità o complessità degli schizzi sono anche una spia del grado di interesse manifestato da Cavalcaselle verso un manufatto artistico. Alcuni infatti sono da lui eseguiti in maniera rapida ed essenziale, altri decisamente più dettagliati, sia nell'insieme che nei particolari, impegnando talvolta più fogli per una medesima opera. Tra questi ultimi casi cito ad esempio, la *Pala Colonna* di Raffaello, il trittico di *Sant'Antonio Abate* di Niccolò di Tommaso, il *San Girolamo* e il *San Francesco che consegna la regola* di Colantonio, la *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini e il Polittico di *San Severino* oggi attribuito all'anonimo maestro che da questa dipinto prende appunto il nome di Maestro di San Severino: tutte testimonianze cardine – a parte la prima – dell'evoluzione pittorica della scuola napoletana durante il XV secolo.

Più consistente la presenza di note manoscritte nei fogli sciolti che si ritrovano in un altro *corpus* databile al primo soggiorno: Codice 2032, fascicolo 1. Composto da circa 120 carte, di dimensioni medie di 22x30 cm, raccolgono diversi disegni, sia nella visione d'insieme che in alcuni particolari, di diverse opere viste nelle collezioni reali e private, e nei luoghi di culto di Napoli e dintorni. Al suo interno si rintracciano anche fogli sciolti con indicazioni logistiche, sia dei luoghi da visitare sia delle indicazioni per raggiungere alcuni di essi.<sup>6</sup> Tra le carte di questo codice è presente la cosiddetta *griglia di viaggio*, un brogliaccio di una quindicina di carte ricca di annotazioni di diversi periodi.<sup>7</sup>

La terza raccolta di fogli che si può ascrivere allo stesso periodo è il Codice 2040, fascicolo V-5, *Note e materiali per la storia dell'arte italiana*, ove l'attenzione del conoscitore si sofferma sulla produzione artistica a Napoli e dintorni della prima metà del XIV secolo. La maggior parte degli artisti trattati in queste 36 carte circa, di diverso formato, è da ascrivere al periodo giottesco, o meglio gli anni in cui l'artista fiorentino operò in città e le opere che furono influenzate dal suo lavoro. La natura fisica di questi fogli è davvero composita, e tra essi troviamo fogli di grandi dimensioni

---

<sup>6</sup> BMV 2032, cc. 62r-63r, 64r-v.

<sup>7</sup> Ibidem. Questa la descrizione in Marciana del fascicolo di disegni e appunti: «cc. 214 numerate a matita sull'angolo inferiore sinistro; fascicolo diviso in tre parti. Bianche le cc. 37, 49, 92, 93, 99, 118, II, 142, 149, 176, 182, 214, I. Fascicolo I, Cartella 1, cc. 1-130: "Napoli e dintorni"».

ripiegati a coperta, lucidi, una stampa che raffigura il *San Ludovico di Tolosa* di Simone Martine, e alcune pagine tratte dalla rivista locale *Poliorama Pittresco*.

Di anni successivi è invece il codice 2033, fascicolo 11, sempre del gruppo dei *Disegni e appunti*, indicato in coperta con tal dicitura: «Napoli, colle aggiunte del 1875, agosto e settembre».<sup>8</sup> Il carattere fisico delle carte in questo fascicolo è più omogenea, caratterizzata da fogli di 21x30 cm ripiegati a coperta e tracciati per la maggior parte a matita,<sup>9</sup> rendendo così il tratto grafico meno preciso e definito.

Infine, il codice 2026 dell'insieme *Minute per la History of Painting in North Italy* che al fascicolo 1 raccoglie proprio la trattazione napoletana, destinata a divenire parte del capitolo *Neapolitans, Sicilians, and Antonello da Messina* del secondo volume dell'opera date alle stampe nel 1871. Queste carte, anch'esse abbastanza omogenee per dimensioni e tipologia, si configurano più come trattazione scritta che resa grafica.<sup>10</sup> Solo 5 i disegni presenti in queste carte, tutti delineati a tratti generici e schematici.

---

<sup>8</sup> BMV 2033. Al suo interno non sono rari i riferimenti temporali al 1885, tanto che la descrizione del fascicolo in Marciana è: «Napoli, con le aggiunte del 1875 e 1885».

<sup>9</sup> Il cambiamento di abitudini grafiche nell'utilizzo del *medium* da parte di Cavalcaselle, ossia il passaggio dall'uso della penna a quello della matita, avvenne tra il 1863 e il 1865. Cfr. LEVI, 1988, p. 205.

<sup>10</sup> BMV 2026. Le misure dei fogli si aggirano intorno ai 30x42 cm, e sono ripiegati in modo da formare pagine di 30x21. Il fascicolo è composto da cc. 69 (numerazione originale pp. 86-199); schizzi sono presenti alle carte 43v, 46v, 50r, 52r, 54r.

*Griglia di viaggio*

Cod. It. 2034 (=12275), fascicolo V, cc. 3v, 70r-71r, 96v, 100r, 126r, 206r, 209r, 238r, 242v  
[estratti]

- |         |   |
|---------|---|
| c. 3v   | [di Tiziano]<br>Quadro di Papa Paolo Farnese a Napoli ed il duca Ottavio, p. 35 Napoli<br>Ecce homo ½ figura, p. 35 dove?<br>Danae, Napoli-Belvedere - Madrid? - Pietroburgo  |
| c. 70r  | [di Nicola e Giovanni Pisano]<br>p. 260-261-262 Napoli<br>[[***]] Magliore, creato di Nicola scultore ed architetto, n. 5 p. 266, Napoli<br>[[***]] (non una parola della badia ricchissima nel piano di Tagliacozzo) p. 268 Napoli   |
| c. 70v  | L'anno 1283, p. 271 Napoli  |
| c. 71r  | Masuccio n. 3, p. 266 Napoli<br>Vedi Ravello 1272, pulpito Nicolaus de Bartolomeus de Foggia (vedi anche guida di Murray, p. 232, Ravello), vedi miei annotazioni. Cercare gli Annali del Regno di Camera di Amalfi. Se il solo <u>Nicolaus</u> fosse stato scritto, tutti avrebbero detto Pisano?  |
| c. 96v  | [di Simone Martini, Vol. II, Tomo III]<br>In S. Lorenzo maggiore, cappella altare, San Ludovico d'Angiò che incorona il gran Roberto, e con fatti della vita del Santo. Simon de Senis me pinxit (sic): primo a leggerla Enrico Guglielmo Schulz, ora direttore del Museo Archeologico di Dresda, che pubblica nella Storia dell'arte italiana meridionale, esposta coi monumenti. Napoli |
| c. 100r | [di Simone e Lippo Memmi, Vol. II, Tomo III]<br>Affreschi? Napoli   |
| c. 126r | [di Raffaellino del Garbo, Vol. VII, Tomo III]<br>Museo, Napoli   |
| c. 206r | [di Pinturicchio, vol. V, tomo VI]<br>Tavola a Monteoliveto, n. 3, p. 270, Napoli   |
| c. 209r | [di Pinturicchio]<br>registro cronologico: 1494 Napoli  |

[di Giovanni Bellini, Vol. V, Tomo VI]  
JOANNES BELLINVS, Museo Borbonico tavola XXXIV, vol. III. Napoli

- c. 238r [di Giotto, Vol. I, Tomo II]  
Napoli, p. 326
- c. 242v Pitture di Napoli, p. 326. Napoli

Cod. It. 2032 (=12273) fasc. 1 cart 1, cc. 100r-125v

- c. 100r Napoli – Catacombe di S. Gennaro, Napoli – Mosaico al Battistero
- c. 100v Mosaici al Battistero, Napoli del 7 secolo – Caratteri si avvicinano a quelli di S. Cosimo e Damiano a Roma – Ragione perché sono del tempo Romano, quindi concludere essere del tempo di Costantino o vicino a lui – Vedi a Roma i mosaici che prendono nelle mie note ad uso di indice – Ricordarsi di quelli di S. Maria Maggiore, di S. Prudeniana, di S. Cosimo e Damiano
- c. 101r Catacombe di Napoli a S. Gennaro – Per i suoi caratteri Italiani-Romani sono però di tre epoche o meglio, quelli segnati \* sono i meno deformi, mostrano un colore acceso, che si avvicina alle cose Greche, Pompei, Romane – Quelli  $\Theta$  vengono dopo e sono inferiori – Quelli – peggiori – Per ultimo gli avvanzi del Cristo Grande cogli angeli appena visibili alcune parti – Confronto coi mosaici del Battisterio i quali sono di gran lunga superiori. Da questo concludo avendo le pitture delle catacombe caratteri romani e del genere delle pitture di Pompei per colore essere fatti dopo ossia in continuazione – Niente del Bizantino per caratteri
- c. 102v Pittura di Monte Vergine presso Avellino e questa(?) di S. Angelo in Formis trasportate nella Cartella cogli antichi – Riguardo al Cristo ad occhi aperti e vivo mentre che è in Croce vedi Kugler p. 31
- c. 103r Catacombe di Napoli – Segnati \* – Il S. Pietro e Paolo sono i più antichi e i migliori del 4° secolo et Vitalia in pace – Di questo tempo le tre figure collo

scritto s. Martirj Aunuario e forse del 5 al 6° secolo – (Al S. Paolo e Pietro del 4° secolo si avvicina il Virgilio n. 3225 Vaticano del 4, 5 secolo) – Θ con questo segno indico quelle che vengono dopo, ossia S. Acuzius ed altre sei mezze figure di Santi che possono essere delle fine del 9 o del 10 secolo ~~ed 11 secolo~~ consulta le forme dei caratteri ÆCUZIVS

c. 107r Pittori napoletani

c. 108r Quadri Senesi in Napoli

Simone Sanese, a S. Lorenzo Maggiore

Quadro che viene da S. Chiara come dice il Celano, ma lo stampatore gli fa dire Simone Cremonese che fioriva nel 1334, amico del Petrarca.

Un quadretto Senese del genere dei detti Simoni e Lippo all'Academia Senese o Barnaba.

Nella cappella Minutolo al Duomo detto Giotto.

Influenza della Scuola Senese.

N. B. studiare quel supposto Francesco figlio di Simone.

~~volta~~

c. 109r Pitture di Simone Napoletano?

S. Domenico Maggiore

13 più scuola etc.

Favola riguardo alla prima opera esposta per far la [\*\*\*] del quadro di Cimabue e di Duccio.

S. Chiara Refettorio, fare Giottesco dozzinale

(fresco altri caratteri da quelli di S. Domenico Maggiore).

S. Lorenzo Maggiore

Il S. Antonio del 1438, altri caratteri dalle due sopra.

pag. 90 Catalani, Vol. I

Idem

Simone da Siena.

Sola pittura antica conservata è sopra della porta del chiostro di S. Lorenzo Maggiore, fresco in una lunetta, pare del principiare del 1300 o meglio della

fine del 1200 e fra i primi del 1300. Vedi mosaico S. Restituta 1322, e mostra esser prima di questo.

pag. 2

c. 110r Pittura a S. Chiara

Francesco? figlio di Simone, l'amico di Giotto – (pare intenda Menni)

pag. 3

c. 111r Stefanone † 1390

A S. Domenico Maggiore

Maddalena

Quadro del Museo Borbonico.

Se Stefanone s'intendesse Tommaso degli Stefani del Duomo – altro errore

c. 112r Colantonio del Fiore, pittore.

S. Antonio in Borgo, no.

Il S. Girolamo al Museo, no.

S. Angelo a Nilo, fresco?

La guida dei Scienziati dà a Colantonio una pittura a fresco, pittura tutta rovinata del 1400 e [\*\*\*] della scuola giottesca.

Testa di Salvatore

A S. Lorenzo Maggiore. – Fare giottesco della fine del 1300, principio del 1400. – Vedi memoria col lapis – Fresco [\*\*\*] giottesco e della fine del 1300 [\*\*\*]

Se il nome e cognome di Colantonio del Fiore si fonda sul quadro di S. Antonio di Borgo è un errore.

p. 5

c. 113r Gennaro di Cola, pittore all'Incoronata

Cercare i caratteri suoi.

Museo Borbonico?

pag. 6

c. 114r Agnolo Franco



Chiesa S. Domenico Maggiore

Freschi nella Cappella S. Andrea a S. Domenico Maggiore (del 1300-1400). –  
Madonna delle grazie idem altra mano (per epoca del 1300 al 1400). – S.  
Domenico, idem altra mano ed epoca del 1500 circa.

Duomo

Madonna col Bambino, Duomo. Altra mano ancora diversa da tutte, ed epoca  
del 1414 circa? (del 1450, vero il 1500).

1868

Quadro nella Cappella S. Bonico a S. Domenico Maggiore. (Tutto fiammingo  
educazione del 1400 – 1445 [\*\*\*]) altra mano da tutte le altre.

Uno simile a questo al Museo Borbonico

Agnolo Franco, se è morto nel 1445, (non poteva aver dipinto freschi a S.  
Domenico Maggiore) poteva bene per l'epoca quella al Duomo tavola, ed  
allora di chi scolare? – Contemporaneo di Zingaro.

p. 7

c. 115r     Zingaro

A.S. Lorenzo Maggiore

Quadro S. Francesco

Quadro nella chiesetta di S. Severino.

Freschi nel cortile di S. Severino.

Quadro al Museo Borbonico.

pag. 8.

c. 116r     Donzelli

Quadro a S. Domenico Maggiore, con scritti (vedi freschi a S. Severino  
Madonna nella lunetta del chiostro).

Fresco nel Refettorio a S. Maria la Nuova?

Quadri al Museo Borbonico. – Caratteri.

pag. 9.

c. 117r     Silvestro di Buono.

A S. Restituta.

A Monte Oliveto, quadro.

Vedi ancora l'affresco che pare Franco? – Ha del Pollajuolo.

Osservare il Zingaro caratteri, ed assomiglianza col quadro di Donzelli a S. Domenico Maggiore.

Forse scolare dello Zingaro, o dei Donzelli; pare del primo.

p. 10.

c. 119r Gallerie Napoli

Tiziano in Cesari?

Palazzo d'Avalos p. 136.

Idem Fondi, p. 136.

Idem Santangelo, p. 138.

c. 119v Ricordi del 16 gennaio.

Il detto V. Eyck in S. Barbara – Tutta una mano e mi sembra la stessa del fresco nel refettorio di S. Maria Nuova p. 100. – E della pittura Cristo portante la croce nella Cappella dato a Giovan Vincenzo Corso. – A S. Domenico Maggiore Murray 92.

Vedi pure in la pittura data a V. Eyck somiglia più ad un quadro a S. Domenico Maggiore di Madonna Bambino ed angeli in tavola, le cappelle di quello che alle altre

c. 120r Chiese di Napoli dalla Guida dei Scienziati  
ed altre

c. 120v Colantonio? No, Toscano.

Il quadro a S. Antonio Abate creduto di Colantonio ed è di Nicolaus Tomasi de flore 1371 non è di Colantonio ma fiorentino del modo di Orcagna.

c. 121r Napoli – S. Domenico Maggiore p. 302.

Simone

Vol. I, p. 296.

Tomba di Giovanna d'Aquino, contessa di Mileto e di Terranova, morta 1345.

Ella giace sopra la cassa funebre che vien coperta da un marmoreo baldacchino piramidale sotto cui mirasi una tavola contornata a sesto acuto

che rappresenta in campo dorato la Madonna col baldacchino costeggiata dagli angeli: è a notare che fu questa la prima opera esposta pubblicamente di maestro Simone Napolitano? (Sente del Senese, Nunzi Allegretto)

Quadro della Madonna della [\*\*\*], è, a creder nostro, di maestro. Questo sente del Senese, sente delli pittori di Fabriano. – Simone il napoletano rappresentante la Vergine col Bambino [\*\*\*] – Le tante, e sotto S. Domenico col rosario nelle mani. – p. 301.

Cappella S. Sebastiano

Ai fratelli Donzelli? Vedi che assomiglia a quelli dato allo Zingaro? Nel sotterraneo a S. Severino (per durezza di color) e fresco la Madonna a S. Severino

Sia il quadro ora al Museo di Napoli 1868.

Quadro, Madonna col Bambino, seduta, ai lati S. Sebastiano e S. Giacomo della Marca figure intere tutte. Nella lunetta Cristo e S. Maria Maddalena, e S. Giovanni ½ figura. Sotto, nel gradino Nostro Signore che sorge e gli apostoli mezze figurette. – Drusa brancazia ha facta fare questa tiura ad te recomanda Vergine pura et te dotata per più de una massa al di dedicata ad honore di Santo Sebastiano (sic) p. 304.

Agnolo Franco

veduto 1868

L'altra cappella di S. Bonito, conserva nell'altare un gran trittico in campo dorato, dov'è Nostra Donna delle grazie seduta in mezzo a S. Giovanni Battista e S. Antonio Abate, e nelle tre lunette superiori l'Eterno Padre con ai lati l'annunciazione di Maria, son opere della prima maniera di Agnolo Franco [\*\*\*] e da tener in grandissimo pregio, p. 305. – Vedi un'altra al Museo Borbonico.

Guida dei Scienziati Agnolo Franco (volta carta)

c. 121v Agnolo Franco

Cappella Brancaccio

Madonna delle grazie a fresco di Agnolo Franco, ai lati due tavole in campo d'oro

Stefanone pag. 97 mio libro caratteri del 1500<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> BMV 2037, c. 26v.

Maddalena di maestro Stefanone?

Agnolo Franco

S. Domenico (incompiuto per esser morto presto stesso nome), e finito da Agnolo Franco?

Santafede

Cappella Brancaccio.

Quadro di Fabrizio Santafede (la Vergine in atto di dare a Idelfonso le vesti sacerdotali.

Agnolo Franco (vedi il mio libro a pag. 97)

Pitture a fresco rappresenta nei tre quadri dall'epistola la cena in casa del Fariseo? composta di solo cinque figure, l'apparizione di Gesù alla Maddalena in sembianze d'ortolano e nell'ultima che termina in una centina a sesto acuto, mirasi la mentovata santa in atto di penitenza nella grotta di Marsiglia. – Dal lato opposto si vede Cristo crocifisso con ai fianchi l'addolorata madre e S. Giovanni, e più lontano S. Domenico e S. Pietro martire riguardanti quella pietosa scena. – Nel secondo quadro è l'evangelista Giovanni assorto in Dio con due angeli accanto, e nel lato mancino un (?) seguito di doppia fila di chierici che precede da una chiesa (storia che noi non possiamo dare sicura per esecuzione). – Sul tergo quadro in alto è rappresentato S. Giovanni evangelista quando alla presenza di Domiziano viene bollito vivo in una caldaja d'olio. – La composizione di queste pitture non è molto felice, ma pregevole è l'espressione e soprattutto il colorito che trovasi molto vicino al vero, tenendo ragione del tempo cui l'opera si rapporta; p. 299 Scienziati.

Vedi memoria nel mio libro pag. 97.

S. Domenico Maggiore p. 299, V. I.

c. 123r S. Lorenzo Maggiore, p. 319.

Sulla porta maggiore quadro di Vincenzo Corso allievo di Pierino del Vaga.

S. Lodovico d'Angiò seduto in [\*\*\*], in atto di coronare il gran Roberto suo fratello. Sotto vari fatti del Santo

Testa di Salvatore dipinta in puro da Colantonio del Fiore?

S. Francesco che da la regola, siccome narra il de Dominici dipinto dallo Zingaro

S. Antonio, di Simone.

c. 124r Guida dei Scienziati, Napoli

Duomo

È talmente imbratato che non si sa cosa sia, per quello che è ora si direbbe della fine del 1500

Dall'altro lato dell'Altar maggiore vedesi la Cappella della famiglia Capece-Galeota etc. Salvatore in mezzo a due vescovi. L'immagine del Salvatore è un capolavoro di artista bizantino del secolo XIII, ed hassi tradizione che per alcun tempo questa tavola fosse appartenuta all'antica chiesa della Stefania, le [\*\*\*] – Idem vescovi S. Gennaro ed Attanasio, appartengono ad artista Napoletano di tempo posteriore, e forse a Tommaso degli Stefani

Tommaso degli Stefani

Agnolo Franco, pag. 248

Madonna col Bambino di ed è da notare che l'effigia di Rubino Galeota, il quale sta al basso ginocchioni, fu aggiunta posteriormente da altro pennello. (la figurina [\*\*\*] fu dipinta dopo ma è della stessa mano). – Hic jacet corpus magnifici et strenui viri Rubini Galeota Regni Siciliae Marescalli Anno Domini MCCCCXIV (1414) mensis May VIII. IND.<sup>nis</sup>

Non può essere Franco. Il Franco è l'autore degli affreschi a S. Domenico Maggiore, cappella S. Andrea, mio libro pag. 97, più memoria dei Scienziati.

Sul muro a destra, accanto alla porta della sagrestia è posta una gran tavola centinata, che prima era alla tribuna maggiore, con la Vergine assunta festeggiata dagli angeli, e nel basso, gli apostoli in atto di meraviglia e S. Gennaro che presenta alla Vergine il cardinale Oliviero Carafa ginocchioni, il quale fece dipingere questa tavola da Pietro Perugino intorno al 1460?

Si (?) la maniera della pittura è degli il 1500 e credo di G. N. Manni Gian Nicola, scolare – Vedi Sala del Cambio, chiesa soffitto

Duomo

Napoli

c. 124v Santoro

Cappella dedicata a S. Lorenzo, addetta alla ricezione(?) dei preti missionari – Quadro Visitazione, opera del 1600 Giovannantonio Santoro napoletano

Stefanone

Sul muro dell'ingresso si mostra una molto bizzarra pittura a fresco del nostro maestro. L'albero genealogico del Signore che sorge dal seno di Adamo  
Battistero di S. Restituta

Lo stile dei mosaici tiene del secolo XIII

In un abside effigiarono la madre di Dio. Nel 1322 il clero napoletano fè rifare questa immagine della Vergine a mosaico di parte colorate, aggiungendovi ai lati S. Gennaro e S. Restituta. Opera di certo Lello, come s'ha dalla iscrizione annis datur clerus iam instaurator parthenopensis mille trecentenis undenis bisque retensis hoc opus fecit lellus

[\*\*\*] così mutilata la scritta – chiaro è che Lellio è il nome e quello che veniva dopo il cognome è patria, perduta per ignoranza, o per incuria

Tavola, Madonna col bambino ai lati S. Michele e S. Restituta ed al basso in piccole figure talune fatti della vita di questa santa, sul basso leggeri – Silvestro Buono fine anno D. 1500 (1590)

Napoli

c. 125v    Sente di Antonello – Largo [\*\*\*] – palazzo Lazzaro – ora cambiata di abitazione – S. Monte di Dio – domandare Conte Gaetani dove dicesi essersi trasportata la Galleria (Pizzofalcone sentire)

S. ~~Maria~~ Teresa degli Scalzi – p. 22 – sopra i raggi strada – veduto

S. Maria della Verità o S. Agostino degli Scalzi – p. 25 – passatogli Stadio dirimpetto a S. Teresa a sinistra – niente di buono – ossia moderno all'antico 1400

Parocchia di S. Maria della Rotonda in S. Francesco delle Monache francescane – p. 113 – dopo S. Chiara, di fianco campanile – veduto

S. Maria la Nuova – p. 121 – Donzelli – Cappella del Crocifisso – 2 piano – la [\*\*\*] di Nostro Signore – Donzelli dopo essere stato a Firenze – orrore – p. 134

S. Pietro Martire (vicino la fabrica Tabacchi) p. 163-164 – veduto

Seminario Urbano vicino al Vescovado? Arcivescovado – Nella Camerata dei giovanetti vi è un quadro, vescovo ½ figura e [\*\*\*] S. Paolo – Simone o Giotto? – veduto

c. 126r    S. Lorenzo Maggiore, la terza – Murray p. 98 – Kugler p. 190

Vincenzo Corso – capolavoro?

Entrando in chiesa sulla porta maggiore una gran tavola capolavoro di di Vincenzo Corso, allievo di Pierino – Scienziati p. 38 – Testi di Salvatore – trasportata qui da una casa privata – Maestro Simone – Colantonio del Fiore? – Giovanni ridipinto

S. Marcellino vicino S.

Maestro Simone

S. Domenico Maggiore – Cappella S. Martino – la seconda – Murray 92 – Kugler 190 – Cappella S. Martino

Stefanone, scolare

Antonio Franco – Salerno

Maestro Simone

5 idem

Donzello (S. Maria la Nuova)

S. Domenico Maggiore, Cappella S. Sebastiano – Quadro Donna col bambino ai lati S. Sebastiano e S. Giacomo della Marca – sul grado in mezzo Nostro Signore che sorge e tutti gli apostoli di 1/2 figura al lato, ed in cima il Redentore mostra le pieghe e la Madonna ed il discepolo prediletto – Drusa Brancazia ha facta fare questa fiura ad te se racomanda vergine pura ad te dotata per più de una messa dedicata ad honore di Santo Sebastiano (sic) – Vedi fratelli Donzelli scolari dello Zingaro? Scienziati – Agnolo Franco – Cappella S. Bonito – Trittico campo d'oro – Madonna delle Grazie seduta in mezzo a S. Giovanni Battista e S. Antonio Abate, e nelle tre lunette superiori l'Eterno padre con ai lati l'annunciazione – prima maniera di Agnolo Franco p. 305 Scienziati – Francesco di maestro Simone – passate la Posta-lettere la prima

Donzello

S. Maria Nuova prima della porta – p. 100

Freschi nel Refettorio – dice Kugler in Santa Maria Nuova, two pictures figure of female saints (placed on either side of a less [\*\*\*] figure od S. Francis)

Antonio Solario

S. Severino la terza, p. 105

Chiesa sotterranea

Salerno?

Girolamini ossia S. Filippo Neri p. 94 – veduto – S. Filippo Neri pag. 94 strada  
Tribunali verso la Cattedrale

Tommaso de' Stefani non più riconoscibile

Cattedrale o Vescovado

Cappella Minutolo – Quadretto Sensesse – quadretto senese bello alla Simone?

Sabbatini – Perugino di Gian Nicola Manni del soffitto del Cambio Perugia

S. Maria Nuova p. 100 – dopo le 12 ore – freschi – Pinturicchio? – Pitture del

V. Eyck? – Gian Vincenzo CORSO (S. Domenico Maggiore p. 93)

Basilica of Santa Restituta

c. 126v Colla Antonio del Fiore

S. Antonio Abate (detto al Seraglio) dopo il Museo p. 89

S. Giovanni a Carbonara p. 97 – monumento colla data 1433 — pag. 97 tutta  
la chiesa rimodernata, non resta più niente

In S. Restituta ora unita al Duomo, Cattedrale, Vescovado – mosaico – p. 34

– Kugler p. 118 – Silvestro Bono? 1590? S. Restituta – Musaico

S. Maria Donnaregina p. 95 (vicino al Duomo) [\*\*\*]

Silvestro Buoni? L'Epifania vicino porta Capuana 1597 scritto rovescio sul  
davanti d'un pezzo di marmo, dipinto sopra tavola – cielo restaurato – colore  
rossastro – non mancante – di certo merito – composizione – caricata di figure  
– Sia Silvestro ad un scolare?

Monte-Oliveto pag. 104 (si dice assunto Silvestro Buoni in vedi S. Angelo a  
Nilo)

S. Maria delle Grazie Capo Napoli – pag. 100 – disegno – scolare Salerno

S. Giorgio de' Genovesi, strada Medina – S. Giorgio che uccide il drago –  
p. 96 – veduto, bello, restaurato

S. Giovanni de Papacoda – vicino S. Giovanni Maggiore – p. 97

L'Incoronata pag. 97

vicolo del pallonetto di S. Chiara, mirandosi in di essa una lunetta [\*\*\*] –

Madonna col Bambino ai lati S. Michele e S. Bacolo il quale presenta il  
cardinale – Rainaldo p. 385 Scienziati – Colantonio del Fiore – Pittura [\*\*\*]

da restauro sente al quanto del giottesco ~~della fine del 1300~~ l'incominciare del  
1400 – 1868 veduto – S. Angelo a Nilo in S. Nilo vicino a S. Domenico



Maggiore p. 89 S. Paolo Maggiore pare un quadro come quello a Monte-Oliveto p. 104

[in fondo alla pagina, sottosopra]: Al Banco di Pietà a ~~S. Fede~~ Cond. Forcella – Santafede

c. 127r Napoli –  
Donzelli?

Lunetta divisa in sei compartimenti – nel mezzo l'adorazione de' re magi, e nelle due laterali in una parte S. Francesco d'Assisi ritto in atto di mostrare quella misteriosa adorazione S. Antonio e ad altri santi del suo ordine, che son genuflessi per contemplarla; – e dall'altra S. Bonaventura che fa la stessa dimostrazione a parecchi santi frati e vescovi – nell'ordine inferiore è tutto del pennello di Polito il mistero dell'Annunciazione – Polito? – e di Pietro la Natività con gloria di angeli – Pietro? – In cima compie la lunetta l'incoronazione della Vergine (fatta da Cristo) con molti angeli sul volare e [\*\*\*] – ora di [\*\*\*] dice di Pietro ed Ippolito, se è tutta una mano? E ben di una ancora di quella del pittore sulla parete di contro, Cristo al Calvario, di maniera leonardesca, e molto probabilmente del Pistoja, scolare di Penni e di Leonardo dopo – opere di quello che fu il quadro, istesso soggetto, a S. Domenico Maggiore di G. Vincenzo Corso p. 93 Murray – Cristo che porta la croce la di [\*\*\*] (come veniamo di dire ai Donzelli, Pietro?) – E [\*\*\*] pur avvertire che nel volto di S. Giovanni, nella composizione del Calvario, e ritratto Ferrante II d'Aragona in età giovanile, ed in quella del re che sta in piedi con la corona in testa nell'Adorazione dei Maggi? Alfonso II padre di lui. – Questo pittore e forma fatta da fratelli del Donzello per comando di re Ferrante I, il quale volle compiere con ciò la regia promessa di Alfonso I ancor data a frati del convento

p. 338 Guida dei Scienziati – Donzelli – Refettorio del convento S. Maria la Nuova

c. 127v Chiesa dell'Incoronata  
Gennaro di Cola pictor

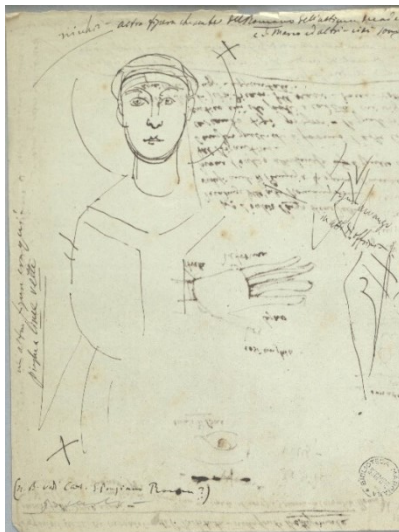
Gli affreschi della Cappella del Crocifisso da un lato figurano la regina Giovanna I in atto di concedere il tempio ai certosini e sopra, l'incoronazione

di lei con Lodovico e la istituzione de' cavalieri del nodo; dall'altro alcun fatto della vita di S. Martino – Come che guasti ed imbellettati da restauri, pure mostrano una composizione grandiosa e si vedon teste di mirabile bellezza uscite dal pennello, siccome giudichiamo, di Gennaro di Cola discepolo – ? – di maestro Simone napoletano – ? – Guida dei Scienziati. 379 – vedi un quadretto al Museo da Murray

SCHEDA N. 1



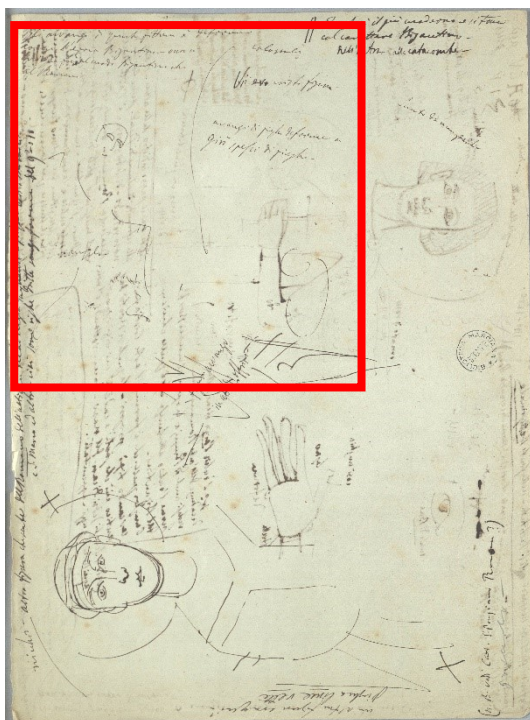
Da affreschi (IV-IX/X secolo)  
*Martiri Desiderio e Acuzio*  
 Napoli, Catacombe di San Gennaro  
 BMV, Cod. It. IV 3032 (=12273), fascicolo 1, c. 24r-v<sup>12</sup>



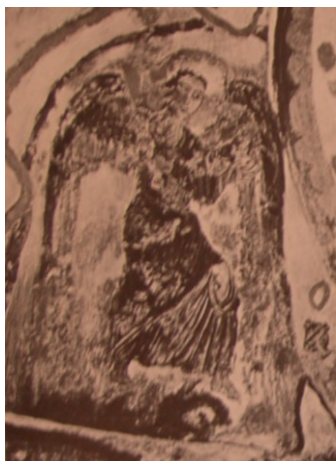
Affreschi (IV-IX/X secolo)  
*Martiri Desiderio e Acuzio*  
 Napoli, Catacombe di San Gennaro



<sup>12</sup> Il foglio 24r è pubblicato in LEVI 2003, immagine 6.

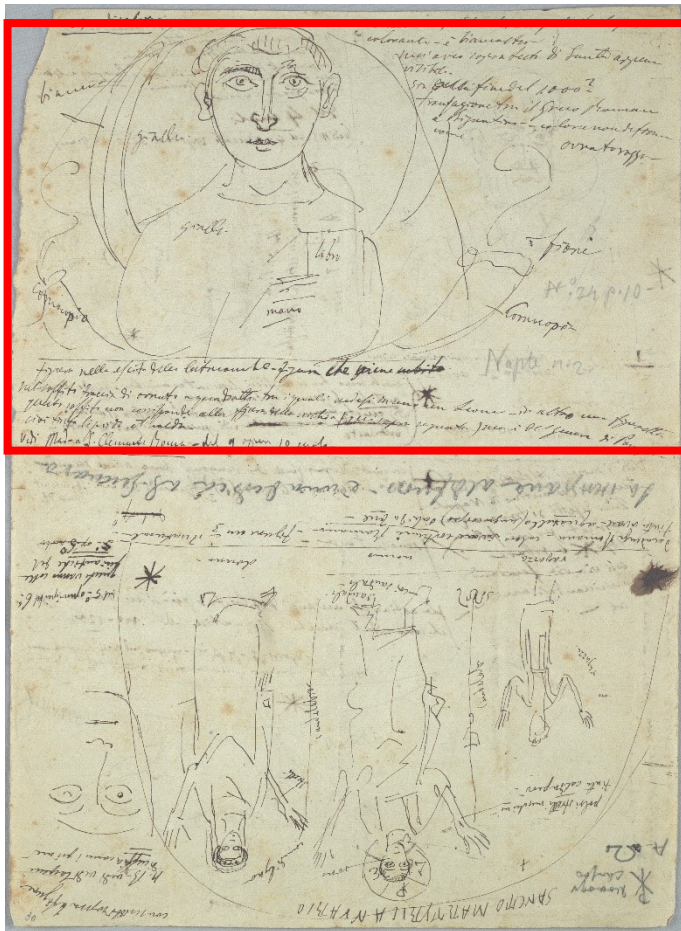


Da affreschi (IV-IX/X secolo)  
*Cristo, angelo*  
 Napoli, Catacombe di San Gennaro  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo  
 1, c. 24v



Affreschi (IV-IX/X secolo)  
*Cristo, angelo*  
 Napoli, Catacombe di San Gennaro  
 [Immagini tratte da FASOLA 1975, nn. 112-113]

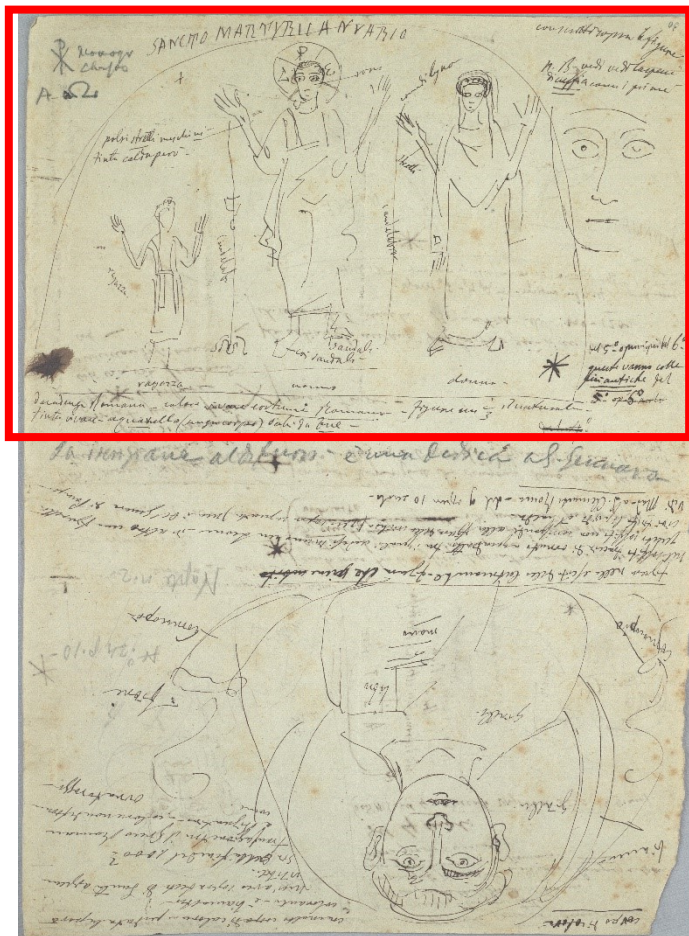




Da affreschi (IV-IX/X secolo)  
*Martiri Desiderio e Acuzio; Cristo,*  
*angelo; san Gennaro, Cominia e*  
*Nicatolia; Vescovo; Bitalia; san*  
*Pietro; san Paolo*  
 Napoli, Catacombe di San  
 Gennaro  
 BMV, Cod. It. IV 2032  
 (=12273), fascicolo 1, c. 30r



Affreschi (IV-IX/X secolo)  
*Vescovo*  
 Napoli, Catacombe di San Gennaro



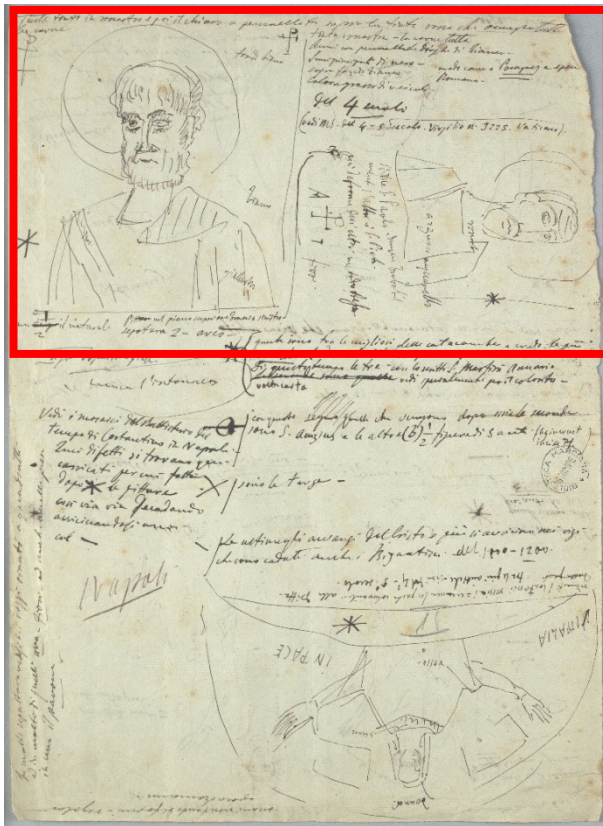
Da affreschi (IV-IX/X secolo)  
*san Gennaro, Cominia e Nicatolia*;  
 Napoli, Catacombe di San  
 Gennaro  
 BMV, Cod. It. IV 2032  
 (=12273), fascicolo 1, c. 30r<sup>13</sup>



Affreschi (IV-IX/X secolo)  
*San Gennaro, Cominia e Nicatolia*  
 Napoli, Catacombe di San Gennaro

<sup>13</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 4a; Levi 2003, immagine 7.



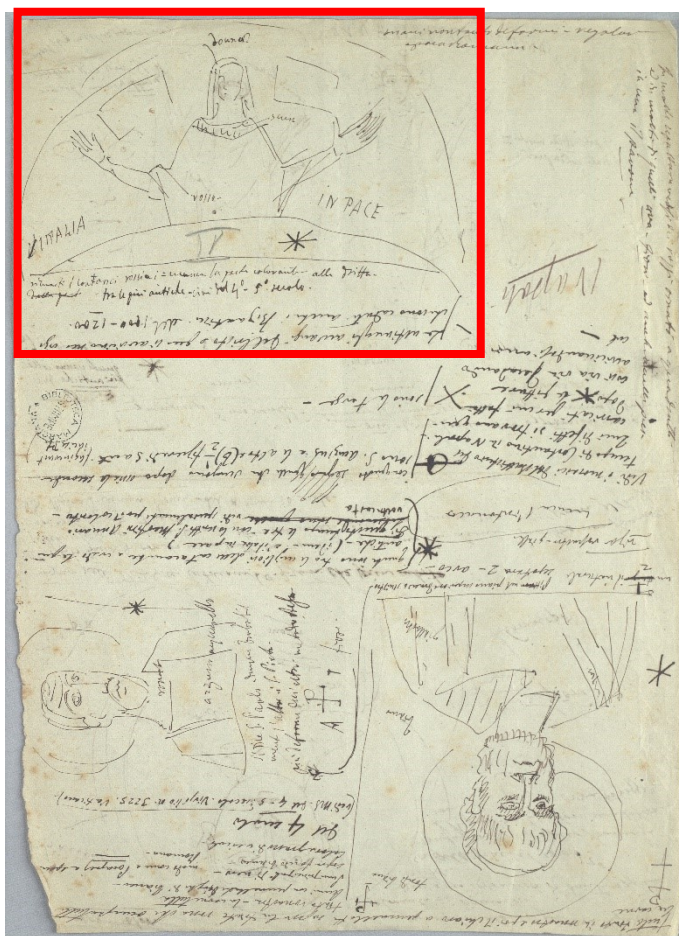


Da affreschi (IV-IX/X secolo)  
*san Pietro; san Paolo*  
 Napoli, Catacombe di San Gennaro  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
 fascicolo 1, c. 30v<sup>14</sup>



Affreschi (IV-IX/X secolo)  
*San Pietro; san Paolo*  
 Napoli, Catacombe di San Gennaro

<sup>14</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 4b.



Da affreschi (IV-IX/X secolo)

*Bitulia*

Napoli, Catacombe di San

Gennaro

BMV, Cod. It. IV 2032

(=12273), fascicolo 1, c. 30v



Da affreschi (IV-IX/X secolo)

*Bitulia*

Napoli, Catacombe di

San Gennaro



Da affreschi (IV-IX/X secolo)

*Martiri Desiderio e Acuzio; Cristo, angelo; san Gennaro, Cominia e Nicatolia; Vescovo; Bitalia; san Pietro; san Paolo*

Napoli, Catacombe di San Gennaro<sup>15</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 24r-v, 30r-v

c.	Note	1100-1200 – Vedi nel pillastro dove sono dipinti alcuni Santi
24r	manoscritte	(coperto dal coro) a S. Maria in Cosmedin, Roma) – Vedi incisione nel D'Ajincourt Pl <sup>16</sup> – DESIDE·RIVS – pag. 11 n. 22 Napoli – Santi eguali in tipo, colore, forme, costumi a certi santi dipinti in un pillastro coperti dalle spalliere di legno nell' coro nell'angolo a sinistra nella Chiesa a S. Maria in Cosmedin, Roma – [***] largo viene dalla decadenza dell'arte Romana come vedesi anche di Pompeij e le opere al museo Borbonico. Buono l'occhio alla senese è quello che viene dal Bizantino. [***] quella che in forma l'arte Cristiana cercando tipi grossi, la quale si portò dal antico più che potè e cadette sui vizi opposti (vedi i Senesi) così di cana del naso, bocca, rotondi et non equillini e grossi [***] – vedete ora il passo <u>indietro</u> dalle altre si avvicinano alle deformità <del>di alcune di Pisa</del> pure forma di naso rotondo, di labri grossi. È l'arte della decadenza Romana [***] corte e si trovano nel medesimo stato di decadenza come molte pitture Bizantine ma con altri caratteri <del>Il solo</del> l'occhio è la continuazione dell'occhio

<sup>15</sup> I disegni sono tratti da diversi affreschi. Del livello inferiore sono i *Martiri Desiderio e Acuzio* (B5), *Cristo e angelo* (B11), *Vescovo* (B16); del livello superiore sono *san Gennaro, Cominia e Nicatolia* (A43), *Bitalia* (A50-H), *san Pietro e san Paolo* (A50-K). Cavalcaselle data quest'ultimo gruppo, *san Gennaro, Cominia e Nicatolia, Bitalia e san Pietro e san Paolo*, al IV secolo; i *Martiri Desiderio e Acuzio* al IX-X; molto più tardi il *Cristo e l'angelo* (XII-XIII). Solo in parte queste riflessioni saranno trasposte nel testo a stampa. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), pp. 7-8, 44, 58. Questo di Cavalcaselle fu il primo rilevamento così puntuale delle diverse raffigurazioni. Cfr. Levi 2003, nota 28 (p.69). Tra gli studi più recenti vedi FASOLA 1975, pp. 102, 107, 122, 190-191, 192; Tavv. VIa, VII, IXb e figg. 70-71, 86, 112-113, 125. Lo studio di Fasola prende come base per la descrizione delle catacombe, le planimetrie approntate da Andrea De Jorio (DE JORIO 1839); EBANISTA 2010, 2012a-b.

<sup>16</sup> SEROUX D'AGINCOURT 1824, VI, tav. XI.

spalancato delle pitture dell'ultimo tempo Romano fino che  
 fenisse qui come quelle del Bue ~~nell'entrata a sinistra~~ L'occhio  
 spalancato viene dal Romano, quello stretto dal Bizantino

[margine opposto senso inverso] atrio prima del cortile che mette alla chiesa – P.E. nel mezzo del soffitto [\*\*\*] napoletana – ornato attorno – nelle mura alcuni fatti della vita di S. Gennaro parte delle quali sono perdute e scuola di Andrea di Salerno – colore rossastro [\*\*\*] – forse anche di Andrea stesso – in una sepoltura sono 6 mezze figure [\*\*\*] di Santi non tanto corpo di colore

appunti grafici [particolari: *martire Acuzio*] aureola gialla tutta – [\*\*\*] – ACV·ZIV·S = Acuzius – scuro – righe disegno – rosso – tutto giallo ocre senza forma come un pezzo di legno – contorni larghi grossi e ruvidi come se fossero fatte col carbone – dalla parte del lume contorni rossetti nelle ombre scure – fiori bianchi – azzurro – ostia? – pane? – fondo azzurro tetro (chiaro [\*\*\*]) – bianco con qualche traccia di rosso

appunti grafici [particolari: *martire Desiderio*] deforme – occhio di bue – ornato di rosso – così unghia – legno – stretta – deforme

c. note  
 24v manoscritte Gli avvanzi di questa pittura è deforme [\*\*\*] l'epoca Bizantina – [\*\*\*] più al modo Bizantino che al Romano – Questo è il più moderno e si trova col carattere Bizantino nell'altro alle catacombe – altra figura che sente del Romano dell'ultima decadenza in quanto a pieghe vedi i mosaici a S. Marco ed altri vi si sono righe dritte senza forme del 9°-10° – (N.B. vedi Catacombe S. Panziano Roma)

appunti grafici [particolari: *Cristo; angelo*] colossale – vi era Cristo figura – Santo da una parte – avvanzi di pieghe deforme a giri spessi di pieghe – angelo

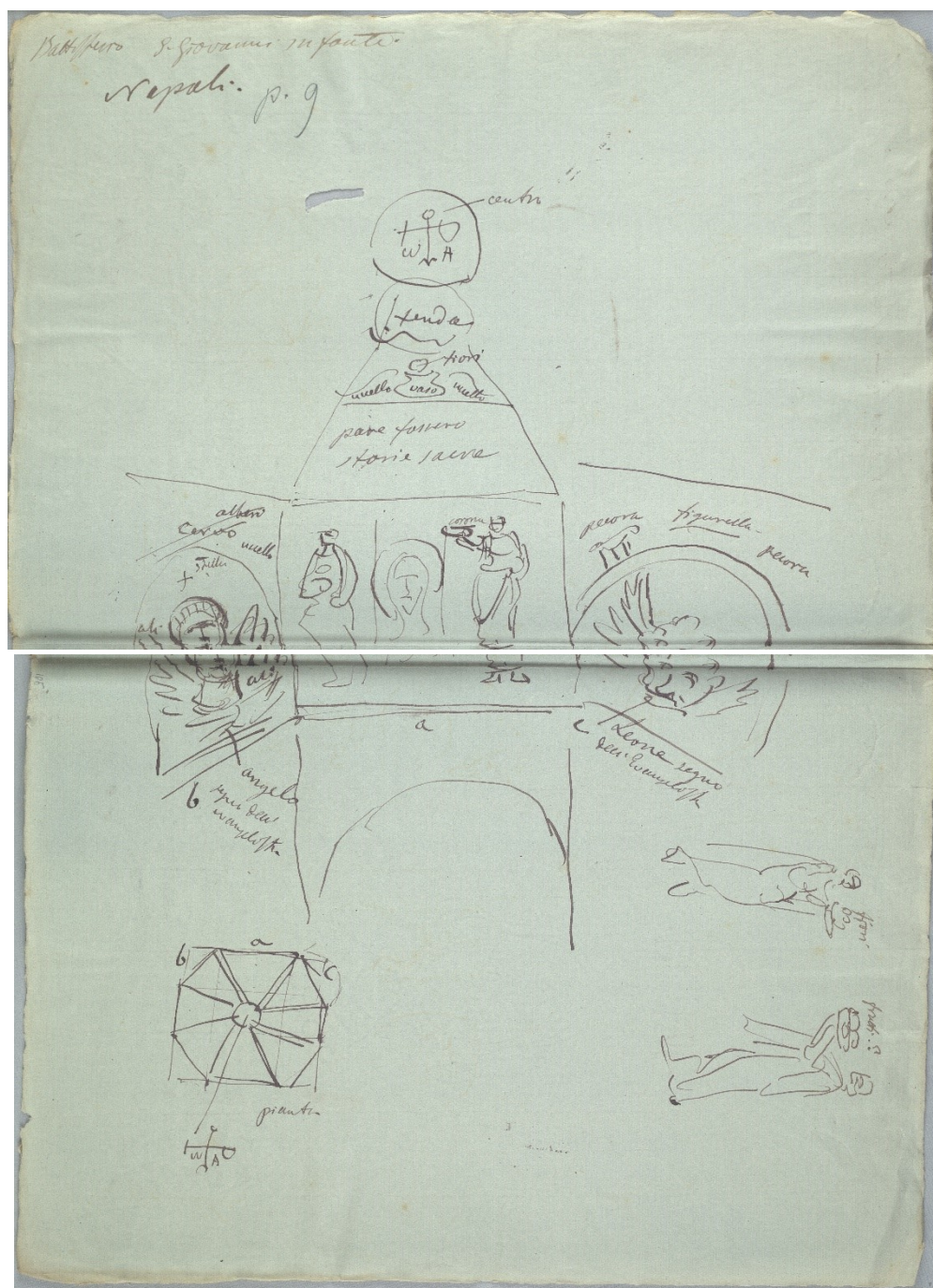
	[particolari: <i>martire Desiderio</i> ]	nicchia – figura avvanza in atto di offrire – un'altra figura era qui – pieghe a linee rette
c. 30r	Note manoscritte [particolari: <i>Vescovo</i> ]	con molto corpo di colore – perduta la parte colorante – è biancastro – nell'arco sopra sente di Santo Aspreno – [***] – sia della fine del 1000? – transazione tra il Greco Romano e Bizantino – colore non deforme come – n. 24 p. 10 – Naple n. 2 – figura nella uscita delle Catacombe – figura che viene nel soffitto [***] di ornato a quadratti tra i quali vedesi in uno un Leone, in alto una figuretta – questo soffitto non corrisponde alla figura della nicchia (qui sopra segnata) ma è del genere di Pompei – Vedi Madonna a S. Clemente Roma del 9 oppure 10 secolo
	appunti grafici [particolari: <i>Vescovo</i> ]	corpo di colore – bianco – giallo – [***] – ornato rozzo – gialli – libro – fiore – cornucopia – mano – cornucopia
	appunti grafici [particolari: <i>san Gennaro, Cominia e Nicatolia</i> ]	XP mongramma Cristo – A·Ω – SANCTO · MARTYRU · IANUARIO – A·P·ω – rosso – come di legno – polsi <u>stretti</u> meschini – tinta calda però – stretti – ragazza – candelabro – candelabro – sandali – coi sandali – ragazza – uomo – donna
	note manoscritte [particolari: <i>san Gennaro, Cominia e Nicatolia</i> ]	con scritta sopra le figure – N.B. vedi vedi la specie di cuffia come i primi – del 5° o primi del 6° – queste vanno alle più antiche del 5°-6° – decadenza Romana – color vivace – costumi Romani – figure un 1/3 il naturale – tinta vivace acquarello (senza corpo) – solida [***] – La iscrizione [***] fuso è una dedica a S. Gennaro
	note manoscritte [particolari:	Ha sopra la testa rossa che occupa tutto – [***] rossastra – la carne tutta – Lumi con pennellate [***] di bianco – scuri principali di nero – sopra fondo bianco – modo come a Pompei

	<i>san Pietro</i>	e [***] – colore grassi di veicolo – del 4 secolo – (vedi Ms del 4-5 secolo Virgilio n. 3225 Vaticano) – un 1/2 il naturale – pittura nel piano superiore braccio sinistro – sepoltura 2 – arco – riga rossastra – giallo – manca l'intonaco
	appunti grafici [particolari: <i>san Pietro</i> ]	testa santo il maestro e poi il chiaro a pennello – la carne – P – P fondo bianco – bianco – giallastro
c. 30v	Note manoscritte	Vedi i mosaici del Battistero del tempo di Costantino in Napoli – Quei difetti si trovano qui caricati per cui fatta dopo le pitture – così via via decadendo avvicinandosi ancora [***] – queste sono tra le migliori delle catacombe e credo le più antiche (idem Bitulia in pace) – Di questo tempo le tre con lo scritto S. Martiri Anuario le seconde sono queste vedi specialmente per il colorito – volta carta – Θ con questo segno quelle che vengono dopo ossia le seconde sono S. Acuzius e le altre (6) 1/2 figura Santi (Agincourt incise Pl.) – X sono le terze – Le ultime gli avvanzi del Cristo e più si avvicinano nei vizi che sono caduti anche i Bizantini del 1100-1200 – Napoli – In molte sepolture vedesi dei raggi ornati a quadretti ed in molti di quelli via fiori ed anche uccelli p. es. in una il pavone
	note manoscritte [particolari: <i>san Paolo</i> ]	si dice S. Paolo dunque barba [***] mentre l'altro è S. Pietro più deforme dell'altro – metodo stesso – APT – fiori
	appunti grafici [particolari: <i>san Paolo</i> ]	rossastro – azzurro acquarello

note mani non tanto deformi, regolari – epoca romana – ritoccati i  
manoscritte contorni rossicci – manca la parte colorante alla dritta – tra le più  
[particolari: antiche – cioè del 4°-5° secolo  
*Bitalia*]

appunti grafici donna – scuro – rosso – VITALIA – IN PACE– IV  
[particolari:  
*Bitalia*]

SCHEDA N. 2



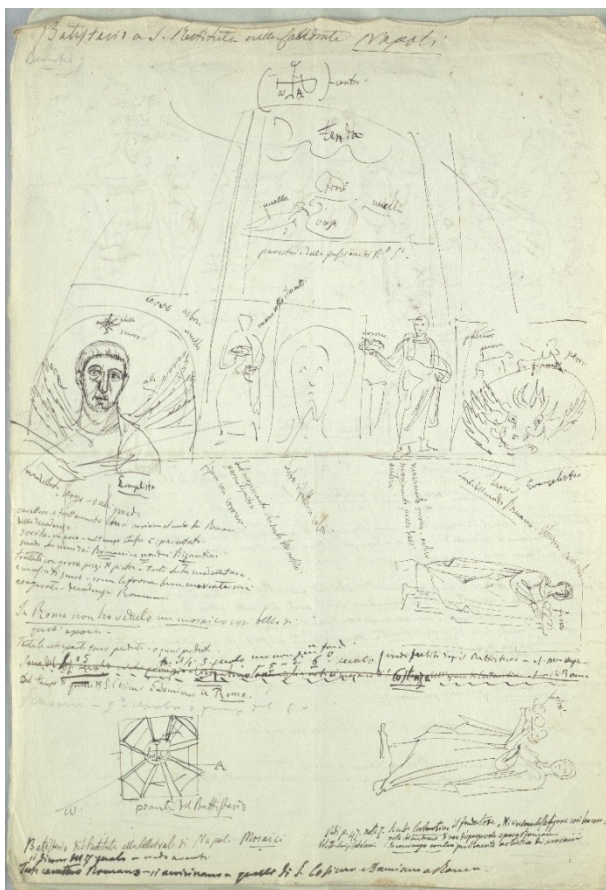
Da mosaici (IV-V secolo)

*Chrismon, Traditio legis, La samaritana e le nozze di Cana, La pesca miracolosa, Le pie  
donne al sepolcro*

Napoli, Battistero di San Giovanni in Fonte

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 104v-105r





Da mosaici (IV-V secolo)  
*Chrismon, Traditio legis, La samaritana e le nozze di Cana, La pesca miracolosa, Le  
 pie donne al sepolcro*  
 Napoli, Battistero di San Giovanni in  
 Fonte  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
 fascicolo 1, cc. 106v<sup>17</sup>



Mosaici (IV-V secolo)  
*Chrismon, Traditio legis, La samaritana e le nozze di Cana, La pesca miracolosa, Le pie  
 donne al sepolcro*  
 Napoli, Battistero di San Giovanni in Fonte

<sup>17</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 1.

Da mosaici (IV-V secolo)

*Chrismon, Traditio legis, La samaritana e le nozze di Cana, La pesca miracolosa, Le pie donne al sepolcro*

Napoli, Battistero di San Giovanni in Fonte<sup>18</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 104r-v, 105r, 106v

c.	Note	Napoli – Battistero p. 9 – p. 16-17
104r	manoscritte	
cc.	appunti grafici	Battistero S. Giovanni in Fonte – Napoli p. 9 – Centro – tenda –
104v-	[visione	fiori – uccello – vaso – uccello – pare fossero storie sacre – albero
105r	d’insieme]	– cervo – corona – pecora – figurella – uccello – pecora – stelle –
		ali – angelo segno dell’Evangelista – Leone segno dell’Evangelista
		– fiori – frutti? – pianta
c.		Centro – tenda – fiori – uccello – uccello – vaso – [***] della
106v		passione di N.º S. – cervo – albero – uccello – mano sotto il manto
		– stelle – curva – corona – palma – pecora – figuretta – pecora –
		ali – modellato largo – occhi grandi – Evangelista – figura con
		corona – bel movimento che sente dell’antico – posi dignitosi –
		testa rifatta a colori – movimento preso dall’antico – movimento
		buono, antico – Leone – sente del modo Romano – Evangelista –
		etrusco cunicolo – fiori – fiori – A – ω – pianta del Battistero
	note	Batisterio a S. Restituta nella Cattedrale – Napoli – Bucchi –
	manoscritte	Carattere e trattamento che si avvicina al modo dei Romani della
		decadenza – sorride ma poco, nel tempo stesso è spaventato –
		modo che viene dai Romani e non dai Bizantini – trattato con grossi
		pezzi di pietre – testa che ha modellatura e massa di scuro come le
		forme [***] ma esagerate – decadenza Romana – In Roma non ho

<sup>18</sup> Cavalcaselle avanzò l’ipotesi di una datazione al IV secolo di tali mosaici.



veduto un mosaico così bello di quest'epoca – Tutte le altre parti sono perdute o quasi perdute – ~~Sono del 4°-5 secolo, vedi principio Costantino – somiglia certo ai mosaici di Costanza dell'epoca di Costantino fuori di Roma~~ – Tra il 4-5 secolo ma non più tardi – del tempo di quelle di S. Cosimo e Damiano in Roma – Batisterio di S. Restituta alla Cattedrale di Napoli – Mosaici – si dicono del 7 secolo – credo avanti – Teste carattere Romano – si avvicinano a quella di S. Cosimo e Damiano a Roma – Vedi p. 47 nota I Vol. II Luigi Catalani:<sup>19</sup> Si crede Costantino il fondatore “Vi si vedono delle figure così ben composte che sembrano di non di spregevole epoca Romana”. Io convengo con lui per il merito artistico dei mosaici

---

<sup>19</sup> CATALANI 1845-1853, vol. I (1845), nota 1 (p. 47).

SCHEDA N. 3



Da Montano d'Arezzo  
[Lellus de Urbe]  
*Ritratto dell'Arcivescovo Uberto d'Ormont,  
san Paolo*  
Napoli, Seminario Urbano  
[Napoli, Museo Diocesano  
Donnaregina]  
Fondo: Cod. It. IV, 2032 (12273),  
fascicolo 1, c. 23r<sup>20</sup>

Lellus de Urbe  
*Ritratto dell'Arcivescovo Uberto d'Ormont, san  
Paolo*  
Napoli, Museo Diocesano Donnaregina



<sup>20</sup> Pubblicato in Ciampi 1999-2000, immagine 8.

Da Montano d'Arezzo

[Lellus de Urbe]

*Ritratto dell'Arcivescovo Uberto d'Ormont, san Paolo*

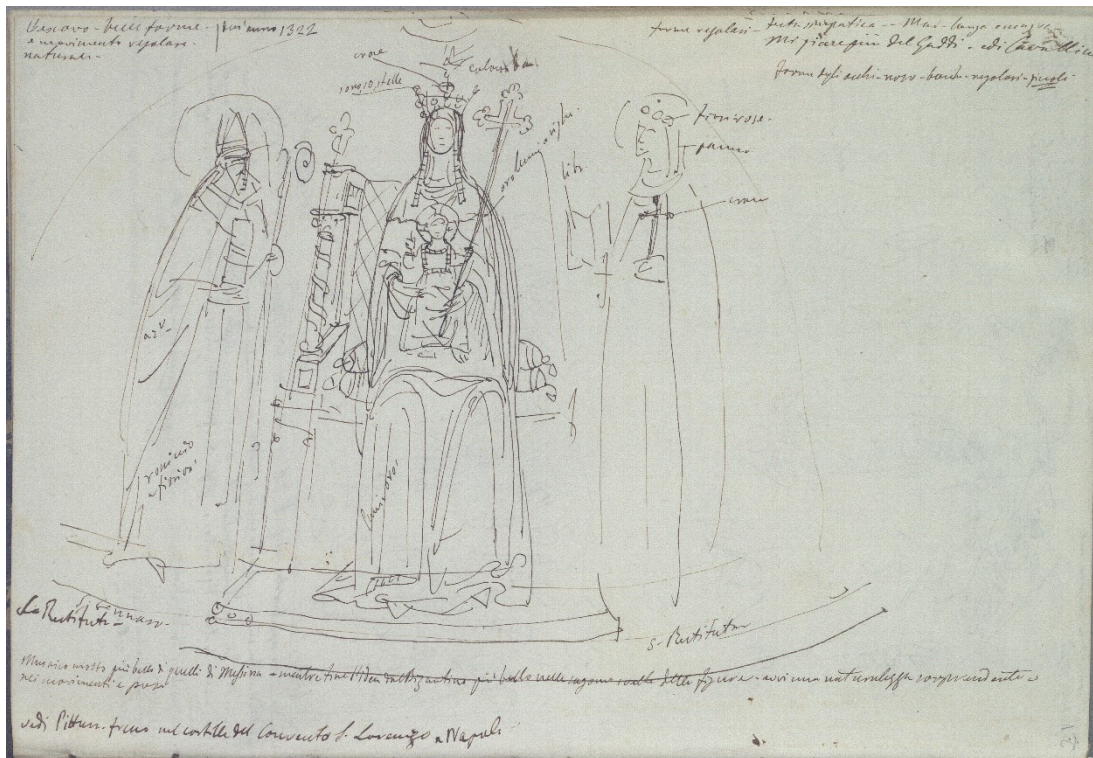
Napoli, Seminario Urbano

[Napoli, Museo Diocesano Donnaregina]

Fondo: Cod. It. IV, 2032 (12273), fascicolo 1, c. 23r

c. 23r	note manoscritte	alle 2 ½ dopo pranzo – Napoli, Seminario Urbano – ossia del Vescovado nella camerata dei giovanetti – Catalani
	appunti grafici [visione d'insieme]	non manca di carattere – colore sugoso – oro – S. Paolo <u>sente del</u> <u>Giotto</u> – tiene tra Giotto e Cimabue ma più Giotto. – rossiccio – azzurro – Certo dopo Cimabue ed un contemporaneo di Giotto con tutto che sembra più il S. Paolo mi dice uno che ha veduto Giotto, sia questo <u>Montano d'Arezzo</u> – sembrano caratteri ma sono ornati – pittura migliore di Cimabue che sembra del Giotto – oro – bianco – ornato – ornati che dico quello franchi? Io credo ornati – benedice – non manca di maestà – cornice imbiancata – <del>Benedetto Innocenzo XIV</del> poi papa, prima vescovo di Napoli
	[particolari: <i>Arcivescovo</i> <i>Hubert</i> <i>d'Ormont</i> ]	colore antico bizantino – la tempera ha perduto la parte colorato – si vede il corpo del colore – duro – colore – brutto – brutte – contorno nero – giallastro

SCHEDA N. 4



Da Lello?

[Lellus de Urbe]

*Madonna con Bambino tra i santi Gennaro e Restituta*

Napoli, Basilica di Santa Restituta

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 21r<sup>21</sup>



Lellus de Urbe

*Madonna con Bambino tra i santi Gennaro e*

Restituta

Napoli, Basilica di Santa Restituta

<sup>21</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 7.

Da Lello?

[Lellus de Urbe]

*Madonna con Bambino tra i santi Gennaro e Restituta*

Napoli, Basilica di Santa Restituta

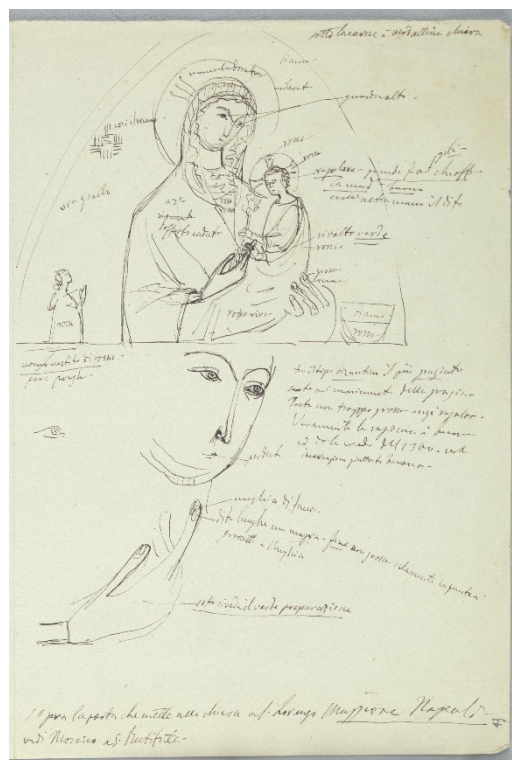
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 21r

c. 21r	appunti grafici,	croce – colombe – sono 10 stelle – fiori rose – panno – oro lumi
	visione	a righe – libro – croce – azzurro – rossiccio a fiori [***] – lumi
	d'insieme	d'oro – S. Gennaro – S. Restituta

note	Vescovo belle forme e movimento regolare – naturale dell'anno
manoscritte	1322 – forme regolari – testa simpatica – Madonna larga e magra – Mi piace più del Gaddi e di Cavallini – forme degli archi sono banchi regolari, piccoli – S. Restituta – Mosaico molto più bello di quelli di Messina – mentre fine l'idea del Bizantino più bello nelle sagome svelte delle figure avvi una naturalezza sorprendente – Vedi Pittura fresco nel cortile del Convento S. Lorenzo a Napoli



SCHEDA N. 5



Da Montano d'Arezzo

[Montano d'Arezzo]

*Madonna con Bambino*

Napoli, Chiesa di San Lorenzo Maggiore

[Napoli, Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore]

Fondo: Cod. It. IV, 2032 (12273), fascicolo 1, c. 43r



Montano d'Arezzo

[*Madonna con Bambino*]

Napoli, Chiesa di San Lorenzo Maggiore

Da Montano d'Arezzo

[Montano d'Arezzo]

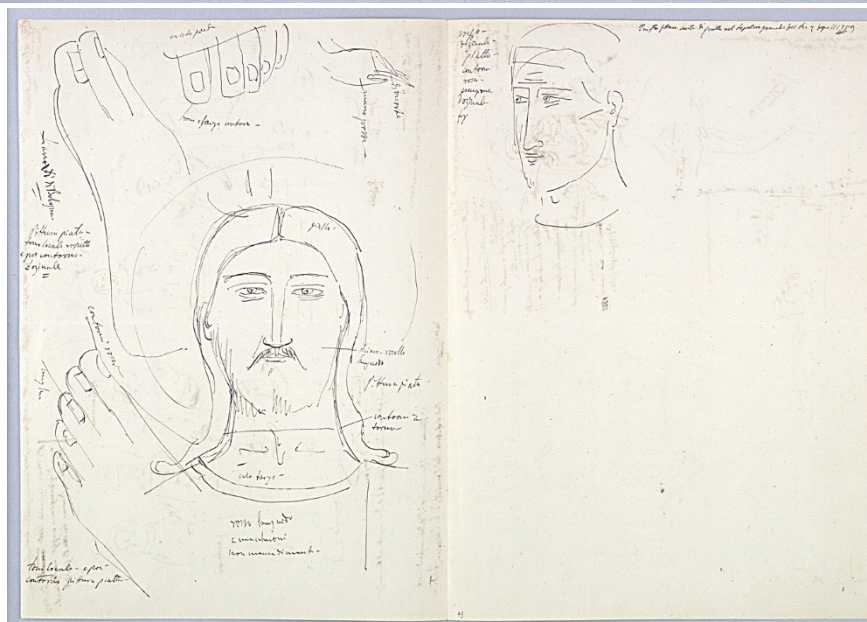
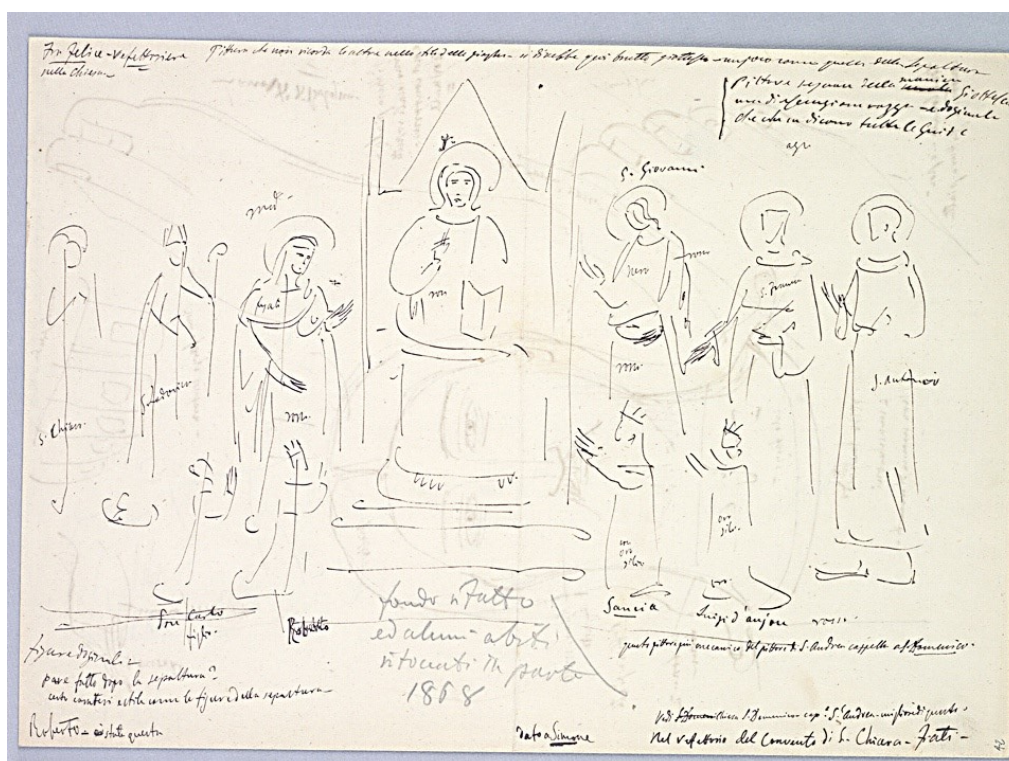
*Madonna con Bambino*

Napoli, Chiesa di San Lorenzo Maggiore

[Napoli, Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore]

Fondo: Cod. It. IV, 2032 (12273), fascicolo 1, c. 43r

c. 43r	note	sotto lacunare è verdolino chiara – bianco – manca doratura –
	manoscritte	rilevato – così il recamo – quadro alto – rosso – rosso – oro giallo – [***] – regolare – prende fiori gili [***] – la Madonna buono – coll'altra mano il dito – azzurro – rosso – rosso – ripassato – sofferto caduto – rivolto verde – rosso – grossa mano – rosso – rosso vivo – bianco rosso – uomo vestito di rosso pare preghi tra il tipo bizantino il più graziato sente nel movimento della grazia. – Testa non troppo grossa anzi regolare – Veramente la [***]. È buona ed [***] del 1300 [***] – incarnazione piuttosto buona – perduto – unghia di faccia – dita lunghe ma magre – fine non grosso – solamente la punta è grossetta e l'unghia – sotto si vede il verde preparazione – sopra la porta che mette nella chiesa a S. Lorenzo Maggiore Napoli – vedi Mosaico a S. Restituta.



Da Simone Napoletano

[Lellus de Urbe]

*Redentore fra Santi francescani e donatori*

Napoli, convento di Santa Chiara

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 41v-43r





Lellus de Urbe  
*Redentore fra Santi francescani e donatori*  
 Napoli, convento di Santa Chiara

Da Simone Napoletano

[Lellus de Urbe]

*Redentore fra Santi francescani e donatori*

Napoli, convento di Santa Chiara

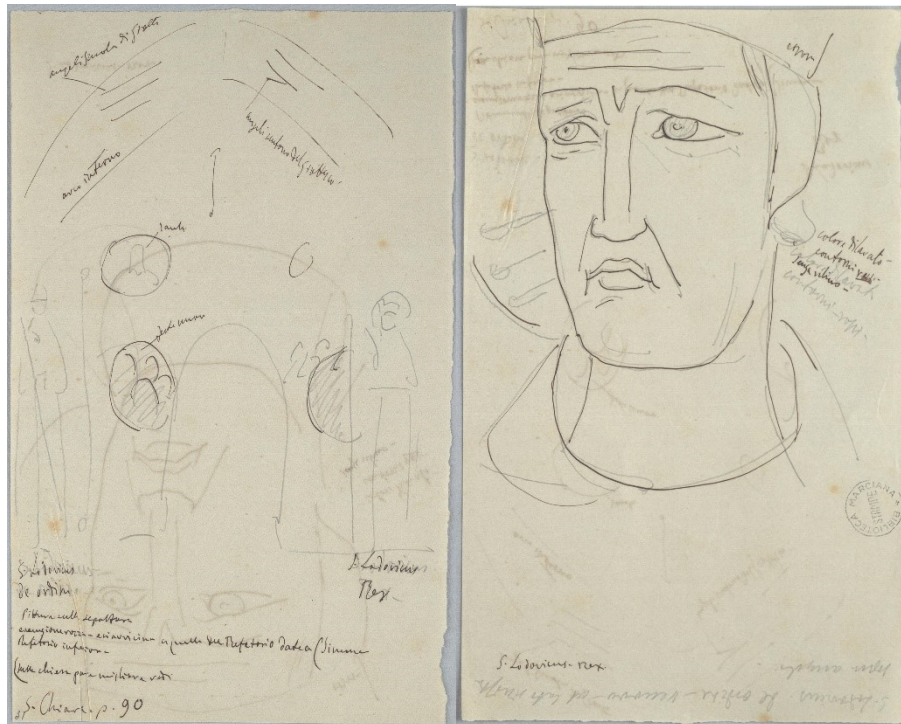
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 41v-43r

cc. 41v- 42r	note manoscritte	Fra Felice, Refettorio – pittura che non ricorda le altre nello stile delle [***] – si direbbe qui brutto giottesco – nuovo come quelle della sepoltura – pittura sugosa della maniera giottesca ma di esecuzione rozza – [***] dicono tutte le Guide – azzurro – S. Giovanni – Madonna – azzurro – rosso – nero – rosso – S. Francesco – [***] – S. Chiara – S. Ludovico – rosso – rossi – S. Antonio – fra Carlo figlio – Roberto – Sancia –
--------------------	------------------	--

Luigi d'Anjou – rossi – fondo rifatto ed alcuni abiti ritoccati in parte 1868 – figure [\*\*\*] – pare fatto dopo la sepoltura? – certi caratteri e stile come le figure della sepoltura – questo pittore più accademico del pittore di S. Andrea cappella a S. Domenico – Roberto è stata questa – dato a Simone – Vedi chiesa S. Domenico cappella S. Andrea migliori di questi – Nel refettorio del Convento di S. Chiara – Frati

- |        |                                       |   |
|--------|---------------------------------------|---|
| c. 42v | appunti grafici,<br>visione d'insieme | Cristo piede – basso e largo contorno – di fronte – mano grossa – [***] di Bologna – pittura piata – tono locale sospetto e poi contorni l'originale – giallo – contorni rossi – chiaro – rosetto – [***] – unghia – pittura piata – contorno [***] – colo largo – rosso lacca misto e non [***] non manca di [***] – tono locale e poi contorni pittura piatta |
| c. 43r | note manoscritte                      | raggio dozinale piatto – contorni rossi – [***] dozinale – Questa pittura sente di quella nel sepolcro grande del Re (dopo il 1359)   |

SCHEDA N. 7



Da Ignoto artista giottesco

Napoli, Chiesa di Santa Chiara

[distrutto]

Fondo: Cod. It. IV, 2032 (12273), fascicolo 1, cc. 31r-v

Da Ignoto artista giottesco

Napoli, Chiesa di Santa Chiara

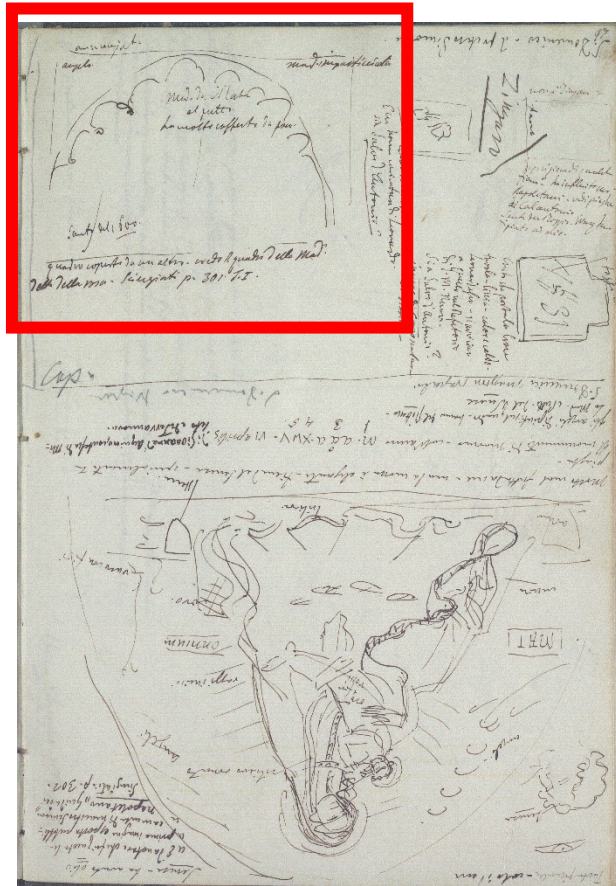
[distrutto]

Fondo: Cod. It. IV, 2032 (12273), fascicolo 1, cc. 31r-v

c. 31r	appunti	angeli scuola di Giotto – angeli sentono del Giottesco – arco
	grafici, visione	interno – santo – santi nuovi – S. Lodovicus de ordine – S.
	d'insieme	Lodovicus Rex

	note manoscritte	Pittura sulla sepoltura – esecuzione rozza e si avvicina a quella del Refettorio data a Simone – nella chiesa pare migliore vedi – S. Chiara p. 90
c. 31v	appunti grafici, <i>San Ludovico</i> , part.	corona – colore [***] – contorni rossi – senza rilievo – color [***] – contorni rossi
	note manoscritte	S. Lodovicus Rex – S. Lodovicus de ordine vescovo – al lato sinistro – sopra angeli

SCHEDA N. 8



Da Ignoto artista alla maniera umbra  
[Maestro delle Tempere francescane]  
*Madonna dell'Umiltà, san Domenico e un  
donatore domenicano*

Napoli, Chiesa di San Domenico

Maggiore

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037  
(=12278) taccuino 9, c. 26v

Da Ignoto artista alla maniera umbra  
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte  
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278)  
taccuino 9, c. 26v



Da Ignoto artista alla maniera umbra

[Maestro delle Tempere francescane]

*Madonna dell'Umiltà, san Domenico e un donatore domenicano*

Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 26v

c. 26v	appunti grafici	<i>Annunziata – angelo – Madonna impasticciata – Madonna da il lato –</i>
	e note	<i>al putto – ha molto sofferto da poco – Santo del 1600 – quadro coperto</i>
	manoscritte	<i>da un altro – credo il quadro della Madonna detta della rosa – Scienziati</i>
		<i>p. 301 T. I</i>





Da Ignoto artista alla maniera di Francescuccio Ghissi  
[Roberto d'Oderisio]

*Madonna dell'umiltà (Mater Omnium)*

Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 26v<sup>22</sup>



Roberto d'Oderisio

*Madonna dell'umiltà (Mater Omnium)*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

<sup>22</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 12.

Da Ignoto artista alla maniera di Francescuccio Ghissi

[Roberto d'Oderisio]

*Madonna dell'umiltà (Mater Omnium)*

Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

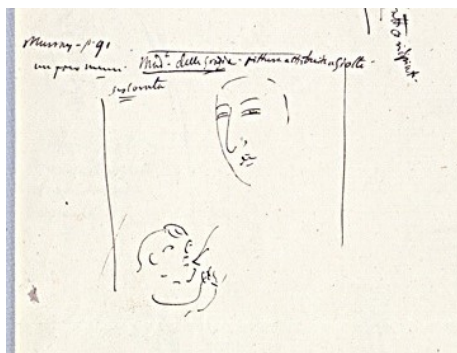
Fondo: Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 26v

c. 26v	appunti	Testa piccola – colo idem – senese – angeli – rilievo ornato –
	grafici, visione	angeli – oro e fiori rossi – raggi incisi – MAT – OMNIUM –
	d'insieme	[***] – oro – vaso con fiori – arma – rilievi – stemma

note	Senese – ha avuto olio – “è da notare che fu questa la prima
manoscritte	immagine esposta pubblicamente di maestro Simone <u>Napoletano</u> ”
	Guida dei Scienziati p. 302 – senese – Molto mal fatta da me –
	ma la mosca è elegante – tiene del senese – specialmente le
	pieghe – Il monumento di marmo collanno MCCCXLV VI
	aprilis di Giovanna d'Aquino, contessa di Mileto e di Terranova
	– gli angeli dipinti sul quadro hanno del giottesco – la Madonna
	e Putto del senese – S. Domenico Maggiore Napoli
	S. Domenico – il preteso Simone



SCHEDA N. 10



Da Giotto(?)  
[Maestro del Liber Rivelationis]  
*Madonna delle Grazie*  
Napoli, chiesa di Santa Chiara  
[distrutto]



Maestro del Liber Rivelationis  
*Madonna delle Grazie*  
[distrutto]  
[Immagine da: BOLOGNA 1969, n. 117]

Da Giotto(?)  
[Maestro del Liber Rivelationis]  
*Madonna delle Grazie*  
Napoli, chiesa di Santa Chiara  
[distrutto]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, c. 43v

c. 43v	note	Murray p. 91 – un poco [***] – Madonna delle Grazie –
	manoscritte	pittura attribuita a Giotto – scolorata

SCHEDA N. 11



Da artista giottesco

[Maestro di Giovanni Barrile]

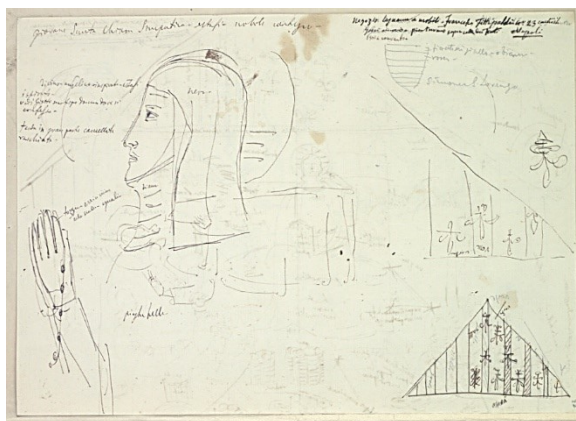
*Allegoria francescana della mensa del Signore*

Napoli, convento di Santa Chiara

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 23v-24r-v<sup>23</sup>



<sup>23</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 19a, e.

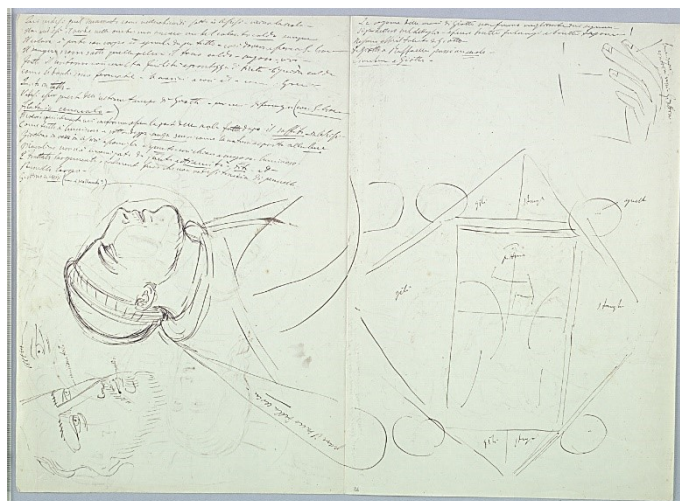


Da artista giottesco  
[Maestro di Giovanni Barrile]  
*Allegoria francescana della mensa del Signore*  
Napoli, convento di Santa Chiara  
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 22v-23r



Da artista giottesco  
[Maestro di Giovanni Barrile]  
*Allegoria francescana della mensa del Signore*  
Napoli, convento di Santa Chiara  
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, c. 25r<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 19e.



Da artista giottesco  
 [Maestro di Giovanni Barrile]  
*Allegoria francescana della mensa del Signore*  
 Napoli, convento di Santa Chiara  
 Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 25v-26r<sup>25</sup>



Da artista giottesco  
 [Maestro di Giovanni Barrile]  
*Allegoria francescana della mensa del Signore*  
 Napoli, convento di Santa Chiara  
 Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, c. 26v

<sup>25</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 19d.





Da artista giottesco  
 [Maestro di Giovanni Barrile]  
*Allegoria francescana della mensa del Signore*  
 Napoli, convento di Santa Chiara  
 Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, c. 46r<sup>26</sup>



Da artista giottesco  
 [Maestro di Giovanni Barrile]  
*Allegoria francescana della mensa del Signore*  
 Napoli, convento di Santa Chiara  
 Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 47v-48r

<sup>26</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 19c.



Da artista giottesco  
 [Maestro di Giovanni Barrile]  
*Allegoria francescana della mensa del Signore*  
 Napoli, convento di Santa Chiara  
 Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281),  
 fascicolo V-5, cc. 49r-50v<sup>27</sup>



Maestro di Giovanni Barrile  
*Allegoria francescana della mensa del  
 Signore*  
 Napoli, convento di Santa  
 Chiara

<sup>27</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 19b. Di questo lucido esiste copia identica nel Fondo Crowe (NAL 86 ZZ 33.1, c. 77)

Da artista giottesco

[Maestro di Giovanni Barrile]

*Allegoria francescana della mensa del Signore*

Napoli, convento di Santa Chiara

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 22v-26v, 46r, 47v-48r, 49r-50v

cc.	note	giovane Santa Chiara – Simpatica estasi nobile [***] – Negozio
22v-	manoscritte,	legnami e mobili Francesco Fittipaldi n. 23 [***] Gesù nuovo
23r	dall'alto verso	più [***] sopra [***] dei teatri – Napoli – fiorentini giallo e
	il basso	bianco – rosso – Simile S. Lorenzo – divino angelico simpatico estasi – ispirato – vedi Giotto sul tipo donna dove si confessa – testa in gran parte cancellata, raschiata – nero – tozzi Assisi inizio – alla scala – uguali – bianco – verde – rosso – pieghe belle – verde – rosso
cc.	note	Giotto si è sprigionato dal simetrico [***] studiando il vero ma
23v-	manoscritte,	qui bella naturalezza – mano del Cristo – fondo azzurro con
24r	dall'alto verso	giglio – ornato – caldi riscini con ornati – scuro e ornati – riscini
	il basso	ed ornati – scuro idem – agnello – agnello – bandiera – stringa bianca a piedi di cornice – nero – fondo oro nero – albero palma – verde tenda – rosso – veste – tapeto? – albero palma – verde fondo pare tapetto – verde fondo – rivolto nero? – libro senza parole – restaurato – [***] – va qui – pare voglia gettare il pane – prospettiva – va qui il [***] e la figura del Cristo più basso qua – macchiato nero dall'umidità – stanghe – vecchio bello – rosso – porta la cesta di pane – pare tenga la cesta di pane – tutti gili oro sopra fondo azzurro – giovane – rosso – verde – scuro – [***] – rosso – verde nero oro – [***] – giovane [***] – rosso

sangue – rosso – rosso – verde – vecchio – giovane – [\*\*\*] – [\*\*\*] – fiore – teste di figure scorticate quasi tutte perdute – elegante figura inginocchiata bellissima – fondo verde nero – bianco – bianco – rosso – verde mangiato – giallo – rosso – verde vecchia – biggio – testa come quelli Assisi chiesa di sopra per sagoma bellezza [\*\*\*] – donna – corona – [\*\*\*] – [\*\*\*] – rosso prega – Assisi testa bella – cordone – scuro nero oro verde – cane – S. Francesco prega ed ha il saio – ha ricevuto l'elemosina – vuol dire che prega per quelli che gli hanno fatto elemosina i quali ricevono dagli Apostoli il pane dal cielo – agnello con bandiera – bianco – giovane donna Assisi – verde – bianco 1 – rosso – bianco 2 – rosso – bianco 3 – bianco 4 – 4 – 3 – 2 – rosso – 1 – caldo [\*\*\*] – arma di Robero e Sancia – 5 spanghe verdi [\*\*\*] rosso come gili sopra – verde scuro dell'umido – arma di Sancia moglie di Roberto – assomiglianza colle pitture vicino la scala in Assisi quanta forza di colorito – che dice dunque la nota al Kugler – e Leone Alberti del colore porfido? – 4 spanghe gialle sopra rosso fondo

c. 24v      appunti      incarnato bello – sangue – tono [\*\*\*] con dita di pennello – pelli  
                  grafici,      sopra – Mi pare che è corto di gambe perché per la prospettiva  
                  *Cristo*, part.      – Colore incarnato caldo bello – tutto coperto – non vedesi il  
                                       fondo verde sotto come in Assisi – colore a mezzo corpo – così  
                                       credo quella di S. Croce così la parte di sotto Assisi – rilevata –  
                                       maestoso – di legno rosso – Credo posto alla cola, o tempera e  
                                       così è ornamento – rosso – rosso – nero – rosso – [\*\*\*] fino  
                                       sopra pennellate di rosso – giro di carne pennello – volte – sopra  
                                       pelli con – rosso – giallo – scuro sul giallo

                 appunti      S. Francesco pieno di sentimento – vedi Assisi tipo sagoma –  
                  grafici,      [\*\*\*] – bianco [\*\*\*]  
                  particolari



c. 25r	note manoscritte	giallo sotto capelli rossicci dopo sopra – Bella [***] etc. S. <u>Croce</u> – porta la cesta del pane – rossi – giallo – rossi – pare colle mani porta il cesto del pane e difatti colla figura fa fatica e così mostra – verde venato nero – credo a cola come il manto del Cristo – <u>Napoli</u>
c. 25v	note manoscritte	Qui vedesi quell'incarnato come nella chiesa di sotto in Assisi – vicina la scala – Non vedesi il <u>verde</u> nelle ombre ma tracce un bel colorito <u>caldo</u> sangue – Il colore è posto con corpo ed uguale da per tutto, così doveva essere a S. Croce – Il sangue scorre sotto quella pelle – il tono caldo, sugoso, vivo – fatto il contorno con molta facilità e prontezza di tinta liquida calda – come le bocche sono formate, le narici, e così etc. come i Greci – La vita in tutto – Vedesi esser questa dell'ultimo tempo di Giotto – per cui differenza ( <u>con S. Croce, filatoio cenacolo</u> ) – Il colore specialmente nei [***] esser la parte della sala fatta dopo il soffitto [***] – in Assisi – Come tutto è luminoso e rotondezza – senza scuri come la natura esposta alla <u>luce</u> – Giotto in vero in Assisi assomiglia a questo – così chiaro e sugoso – luminoso – Mignolino non vi è [***] da queste estremità – dita etc. – È trattato largamente e talmente fuso che non vedesi traccia di pennello – Pennello largo – Giotto in Assisi (non è scollorato?)
c. 25v		incisione forte – caldo – pare il sacco della cerca[?]
c. 26r		Le sagome delle mani di Giotto non furono migliorate dai seguaci– si perdettero sul dettaglio – esservi brutto falangi e brutto sagoma – [***] il talento di Giotto – di Giotto o Raffaello passo in [***] – Cimabue e Giotto
	appunti grafici [particolari]	buone mani – contorni rossi – Giotto – gili – stanghe – agnello – [***] – gili – stanghe – gili – stanghe

- c. 26v      note      Quadrati belli con contorni rossi – pare di Assisi – vicino in [\*\*\*]  
 manoscritte      – non vedesi il verde di Cimabue con i tutto [\*\*\*] e coperti –  
                          non vedesi [\*\*\*] – [\*\*\*] le figure come tutte rotondeggio – [\*\*\*]  
                          del chiaro-scuro e di grande [\*\*\*] – cesto – giallastri caldi – pani  
                          – verde – S. Pietro – caldo sugoso [\*\*\*] – zecchino [\*\*\*] – veste  
                          – rosso – sofferto – sporco – verde – veste – bianchi – rosso  
                          sangue – verde – giallo arancio – verde – donna – braccio della  
                          donna – [\*\*\*] – rosso verde – fanciullo che aspetta il pane –  
                          Masaccio – Questo gruppo per degradazione di tinte –  
                          confronto con Masaccio – Napoli
- c. 46r      Vedi Firenze, accademia Belle Arti – canta – movimento – rosso  
                          – pieno di movimento – bene in movimento – il modo largo  
                          rotondo – come è largamente fuso il colore, luminoso, caldo
- c. 47r      appunti grafici      cesta – verde terra – giallo – rosso – verde scuro – verde chiaro  
                          [particolari]      – vecchio – verde chiaro – vecchio – verde scuro – oro[\*\*\*] –  
                          rosso
- c. 48r      pani – nero – bianco – bianco – abito biggio giallo
- c. 49r      rossicci – giallo – smalto – contorni scuri – gialli – punto scuro  
                          – smalto carne
- c. 50v      Testa di quello Apostolo che porta il cesto del pane – rosso

SCHEDA N. 12



Da Simone Senese  
[Simone Martini]  
*San Ludovico di Tolosa e sue storie*  
Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281),  
fascicolo V-5, cc. 19r<sup>28</sup>



Da Simone Senese  
[Simone Martini]  
*San Ludovico di Tolosa e sue storie*  
Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore  
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 21r-v

<sup>28</sup> Pubblicato in Ciampi 1999-2000, immagine 16.



Da Simone Senese

[Simone Martini]

*San Ludovico di Tolosa e sue storie*

Napoli, chiesa di San Lorenzo

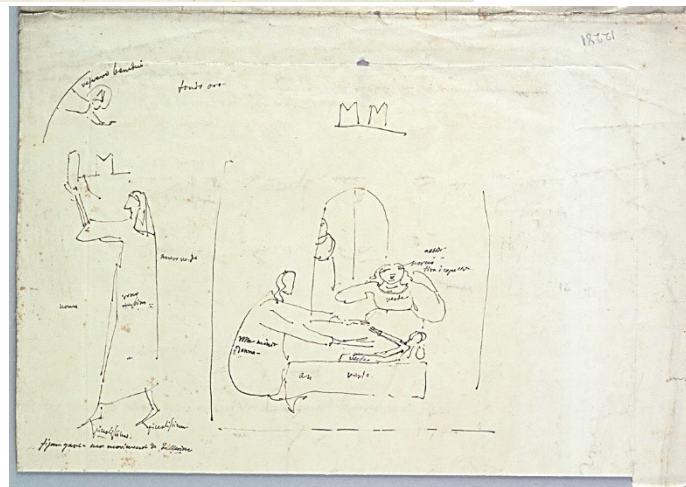
Maggiore

[Napoli, Museo Nazionale di

Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040

(=12281), fascicolo V-5, c. 19v



Simone Martini

*San Ludovico di Tolosa e sue storie*

Napoli, Museo Nazionale di

Capodimonte

Da Simone Senese

[Simone Martini]

*San Ludovico di Tolosa e sue storie*

Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 19r-v, 21r-v

c. 19r      appunti      contorni [\*\*\*] – carni tutte scoperte come alla preparazione –  
grafici dall'alto      G. B. Cavalcaselle – verde – gialletto – rossetto – rosso – codelle  
verso il basso,      rosse – abito rimasto da preparazione – azzurrognolo per il  
all'esterno del      viola-rosso – abiti preparazione piedi [\*\*\*] - vedi Pisa accademia  
dipinto      – gigli rilevati – fondo azzurro – cornicie

         appunti      verde- rosso lacca perduto – grafiti – bianco – rosso amaranto  
grafici dall'alto      – quasi perduto appena il contorno – rilevate – oro fondo – oro  
verso il basso      – graffito sulla tavola – risalto – bianco perduto – giglio – oro –  
all'interno del      rosso oro – scuro perduto – oro – oro – oro – bianco – rilievo  
dipinto      – scuro – tapetto – oro – giallo – giallastro – rosso – rilievo

         appunti      figura nel mezzo – non più sospesa in piedi per cui il blocco  
grafici      disegnato ha cambiato movimento – papa – oro – azzurro –  
intorno e      teste grandi – perdute – elegante – pavimento il fondo senza  
all'interno      colore – testa grossa – sofferto – oro – grossa – vasto –  
della predella      contorno Assisi – lungo e magro – perduto – oro – rilievo –  
                         bella elegante mano – la migliore – alza [\*\*\*] – Lorenzetti

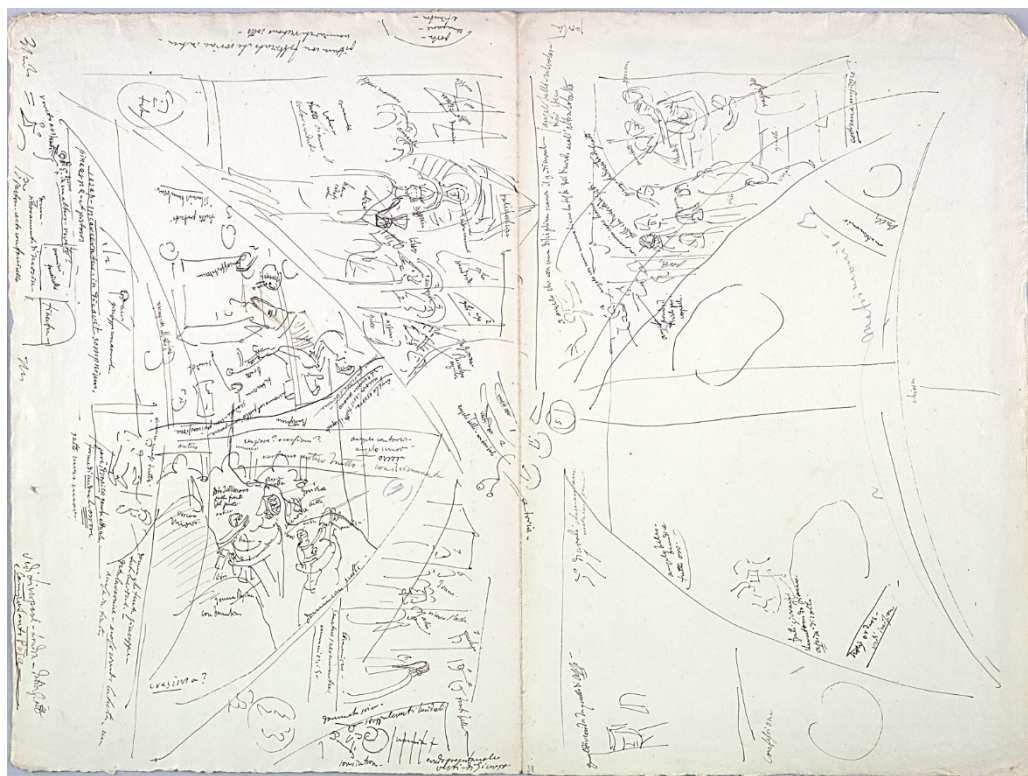
         note      [\*\*\*] talvolta tozze – teste grosse – talvolta magre e lunghe – mi  
manoscritte      pare Lorenzetto migliore in questo – Tavola che è stata  
                         scorticata fino alle preparazione della carne – molti degli abiti  
                         mancano del loro colore – tutte le storielle tanto quelli là che  
                         sono in gran parte mancanti dei colori – perdute – (confrontare  
                         questi quadretti di Simone con quelli di Lorenzetti [\*\*\*])

preferisco Lorenzetti) – [\*\*\*] Palermo – Rossi – Roma frate ai  
 S. Apostoli – Dalla Chiesa di S. Chiara (Celano) che la dice di  
 Simone Cremonese – 1336 – 1338 – Giovanni – 22 – [\*\*\*]

c. 19v      appunti      vescovo benedice – fondo oro – muro verde – rosso rubino –  
                  grafici      piccoli [\*\*\*] – piccoli [\*\*\*] – figura [\*\*\*] con movimenti da  
                                  ballerino – MM – Assisi – scorcio – tira i capelli – rossa [\*\*\*] –  
                                  donna – veste – oro – verde

c. 21v      appunti grafici      grossa – [\*\*\*] – rosso – figura che cade





Da Roberto d'Oderisio

[Roberto d'Oderisio]

*Il trionfo della Fede e i Sette Sacramenti*

Napoli, chiesa dell'Incoronata

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 37v-38r



Da Roberto d'Oderisio

[Roberto d'Oderisio]

*Il trionfo della Fede e i Sette Sacramenti*

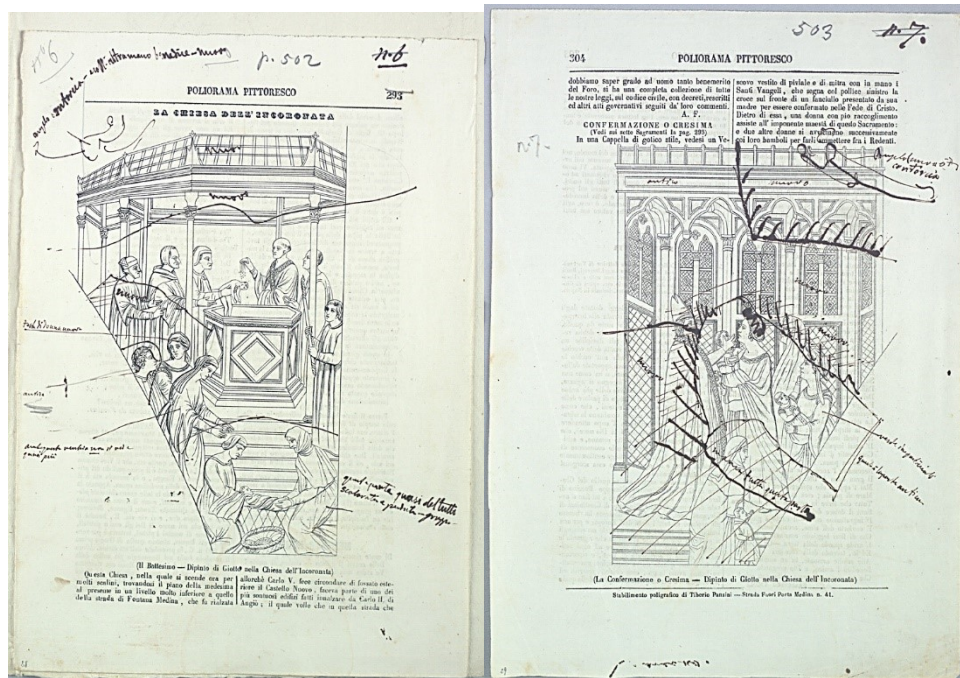
Napoli, chiesa dell'Incoronata

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, c. 38v









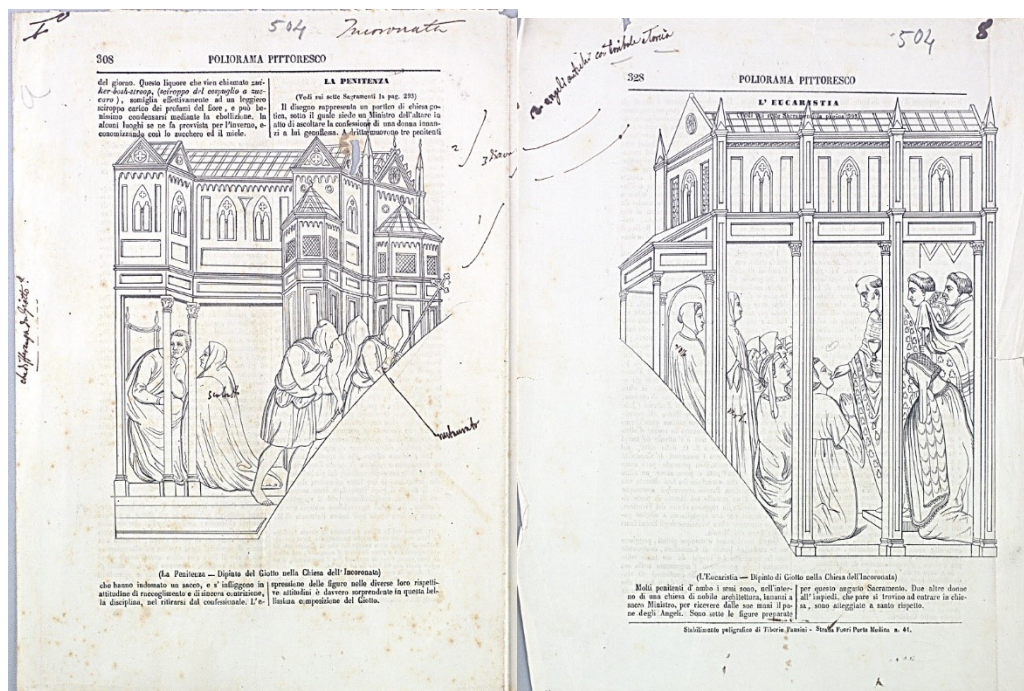
Da Roberto d'Oderisio

[Roberto d'Oderisio]

*Il trionfo della Fede e i Sette Sacramenti*

Napoli, chiesa dell'Incoronata

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 28r, 29r



Da Roberto d'Oderisio

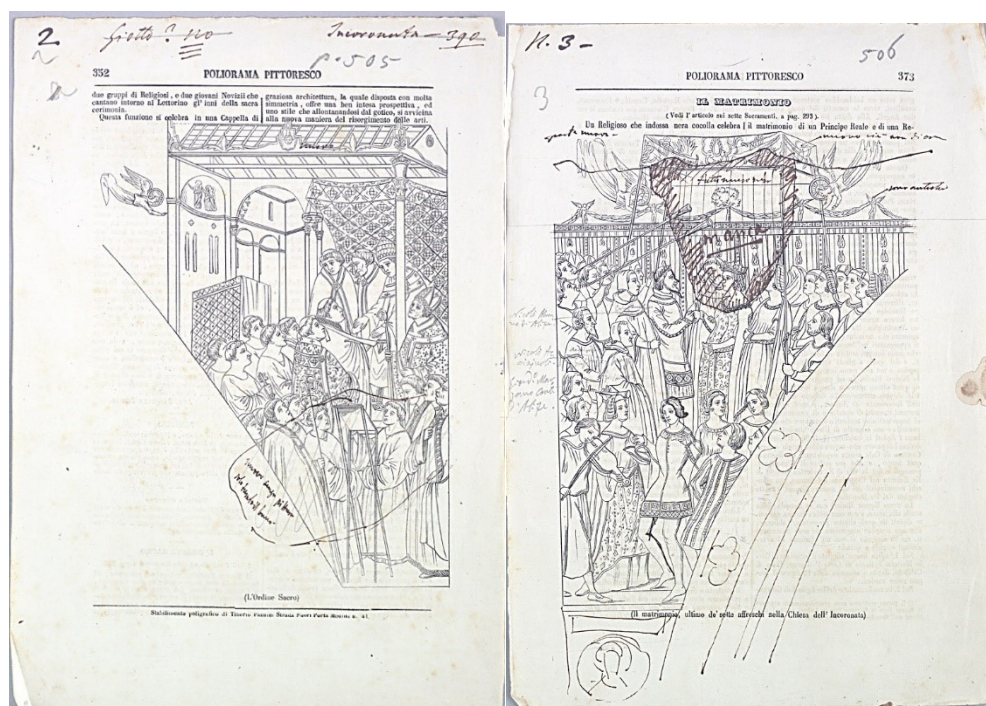
[Roberto d'Oderisio]

*Il trionfo della Fede e i Sette Sacramenti*

Napoli, chiesa dell'Incoronata

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 30v, 32r





Da Roberto d'Oderisio

[Roberto d'Oderisio]

*Il trionfo della Fede e i Sette Sacramenti*

Napoli, chiesa dell'Incoronata

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 33r, 34r



Da Roberto d'Oderisio

[Roberto d'Oderisio]

*Il trionfo della Fede e i Sette Sacramenti*

Napoli, chiesa dell'Incoronata

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281),  
fascicolo V-5, c. 35r



Roberto d'Oderisio  
*Il trionfo della Fede e i Sette Sacramenti*  
 Napoli, chiesa dell'Incoronata

Da Roberto d'Oderisio

[Roberto d'Oderisio]

*Il trionfo della Fede e i Sette Sacramenti*

Napoli, chiesa dell'Incoronata

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5, cc. 27r, 28r-36v, 37v-40v, 51v.

c. 27r	appunti grafici, particolari	bianco – diavolo – grosso – oro tutto – contorni – bianco – bianco – rossastro – bianco panno – verde abito – ori caduti – bianco – tutto oro – verde – diavolo – restaurato – verde – oro – giallo – rosso
c. 28r	appunti grafici	n. 6 – p. 502 – angelo con torcia e coll'altra mano benedice – nuovo – nuovo – nuovo – testa di donna nuova – antica

	[sulle pagine del Poliorama Pittoresco]	– anche questa vecchia non vi [***] quasi più – questa parte quasi del tutto scolorata e perduta – gruppo
c. 29r		503 – angelo (nuovo) – contorni – antico – nuovo – nuovo – nuovo – nuovo – verde impasticiato – questa è la parte antica – manca tutta questa parte
c. 30v		I – 504 – Incoronata – 2, 3, 1, diavoli – che di Firenze da Giotto? – scolorito – restaurato
c. 32r		angeli antichi con tribole e torcia – 504 – 8
c. 33r		2 – Giotto? No – Incoronata 390 – p. 505 – nuovo – nuovo senza pittura solo [***] il bianco
c. 34r		N. 3 – 506 – 3 – parte nuovo – nuovo cioè non di oro – tutto nuovo nero – sono antichi – manca – [***]
c. 35r		n. 4 – 507 – testa di donna – 3 diavolo – gambe – angelo 3
c. 36r		contorni rossi – ruvido – verde – azzurro – rossi contorni – verde – azzurro – giallo – rossi
cc. 37v- 38r	appunti grafici, visione d'insieme	porte – campane e finestra – pittura con fabbricato che [***] – vedi Liverpool, Londra dati a Giotto e Campo Santo Pisa; [note vela a sinistra] baldacchino – azzurro – rosso – azzurro – [***] – gili [***] – gili azzurri – rosso – [***] – Re Giovanni – [***] – figure mancano – aureola – azzurri – libro – aureole – calice – azzurri – gili – [***] colore tutto bianco il colore caduto – teste; [note vela a destra] veste oro 1 – veste oro 2 – torcia – angeli belli [***] – 7 – 6, donna – riceve l'ostia – ostia – 3, [***] – 1 – 2 – frati belli – [***];

[note lunetta a destra] [\*\*\*] – strappa le vesti – luci [\*\*\*] – sono [\*\*\*] – mancano – credo presentano le vesti di S. Giuseppe;

[note vela al centro] angelo orrore – nuovo così tutto il coperto dal Tempio – nuovo come pare [\*\*\*] – Battesimo – uomo col putto compare – scodella come per immersione – [\*\*\*] – brutto – manca – putto – sacerdote – donna – nuovo – sofferto donna – tutto perduto – si lava il bambino – [\*\*\*] – [\*\*\*] – angelo con torcia – angelo nuovo – vestono [\*\*\*] brutto – orrore – [\*\*\*] – domina – nuovo vescovo – nuova tutta – bianco – antico – [\*\*\*] – libro – donna [\*\*\*] con bambino – donne con putti – Cresima?;

[note lunetta al centro] nuovo quasi tutto – donna che tenta Giuseppe – tuta lucidata – data la vernice e [\*\*\*] – Giuseppe [\*\*\*] – Iusep, incarceratus indicavit sompnium pincerne et pictors – [\*\*\*] – da quello di Assisi – [\*\*\*] – angelo bello benedice – tutto oro – confessione – frati giovani [\*\*\*] di bianco [\*\*\*] – chiesa;

[lunetta a destra] 3 angelo che con vera disciplina [\*\*\*] – angeli belli [\*\*\*]

c. 38v	appunti grafici, [particolari vari]	Assisi – bianco – bianco – bianco – verde
c. 39r		bianco – verde – nuovo – Napoli
cc. 39v- 40r		forma – Giovanna – corona – oro – azzurro tutto a gili oro – gili
c.40v		Napoli – candela – bianco – sangue – rosso – bianco – azzurro – azzurro – colore tetro giallastro – forme meschine – figure di legno – vari [***] brutto senza attacchi – brutto

– ragazzi(?) – giallastro steso a corpo – [\*\*\*] – rosso  
preparazione – [\*\*\*]

c. 51v

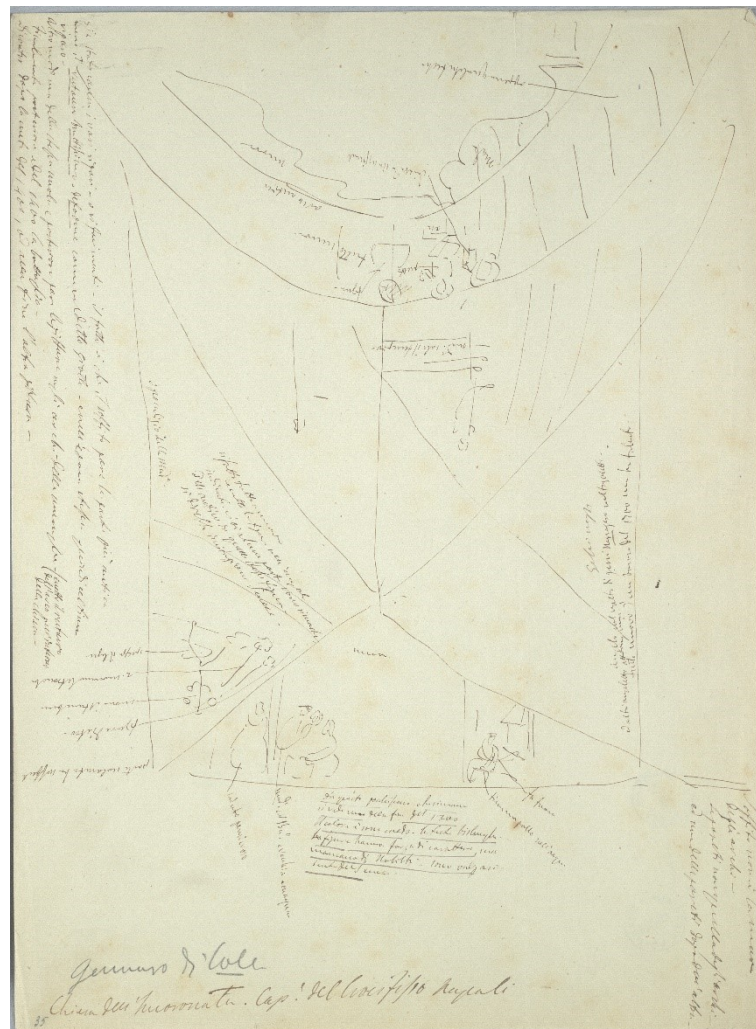
Colore alla Lorenzetti a corpo sopra tutto – bianco – bianco  
– azzurro e righe oro – [\*\*\*] – mento piccolo – palini –  
verde – Queste donne sembrano in vero ritratti – sono  
graziose, eleganti;

[al centro, rovesciato] suona la tromba – molto mastrio di  
Taddeo Gaddi a S. Croce – Le mani e dita mal fate così  
unghie e falangi e grosse brutte – azzurro;

[in basso a sinistra] bruno colore a sugo – vedi Firenze –  
buon colore della carne rossiccio chiaro – azzurro – capelli  
gialli – lumi – guzzo – puntato – rossetti – corpo di cola –  
colore rosso – bianco – oro – orlo oro;

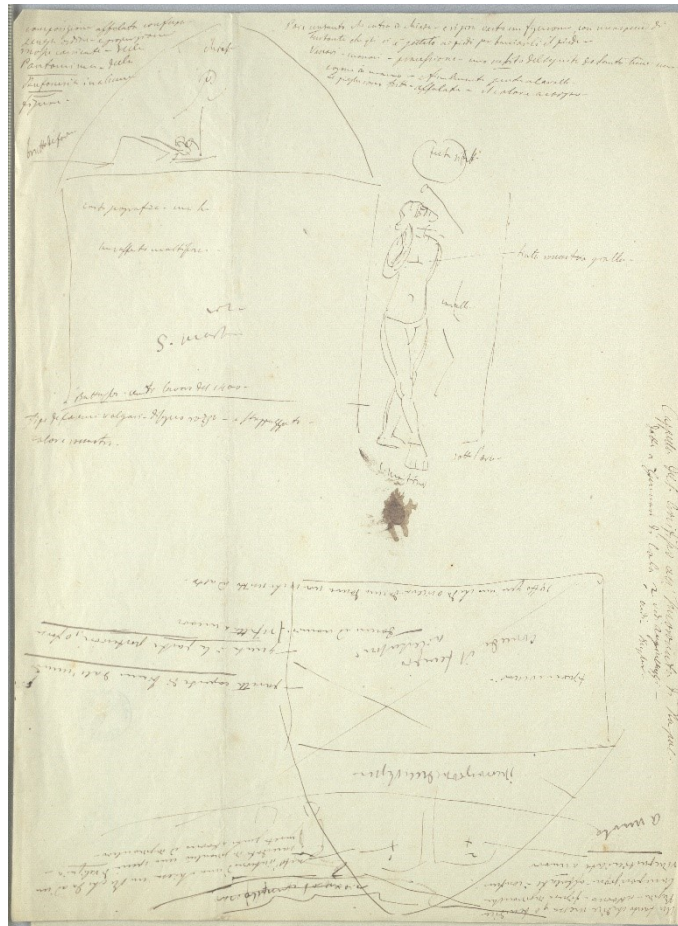
[in basso a destra] il colore degli abiti della figura colla viola,  
della vicina donna e di quello che danza è cadute – e vedesi  
la preparazione rossiccia come [\*\*\*] – il modo di colorire mi  
ricorda i Ambrogio Lorenzetti – così i contorni modo di  
[\*\*\*] etc. – contorno rossiccio e rozzo – carne sugosa –  
rossiccia – chiara – fusa – ma mozza – Lorenzetti palazzo –  
Tipi però Giotto – Abbia veduto Lorenzetti?





Da Gennaro di Cola  
 [Maestro delle Storie di San Ladislao]  
*Storie di San Ladislao*  
 Napoli, chiesa dell'Incoronata  
 Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2032 (12273), fascicolo 1, c. 35r





Da Gennaro di Cola  
[Maestro delle Storie di San Ladislao]  
*Storie di San Ladislao*

Napoli, chiesa dell'Incoronata  
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2032 (12273), fascicolo 1, c. 36v



Maestro delle Storie di San Ladislao  
*Storie di San Ladislao*  
Napoli, chiesa dell'Incoronata

Da Gennaro di Cola

[Maestro delle Storie di San Ladislao]

*Storie di San Ladislao*

Napoli, chiesa dell'Incoronata

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2032 (12273), fascicolo 1, cc. 35r, 36v.

c. 35r	appunti	appena qualche testa – Madonna – chiesa? sia [***] – nuovo –
	grafici,	arco antico – [***] – tutto nuovo – [***] – figura – Madonna
	dall'alto verso	sale il tempio – sposalizio della Madonna – rifatto tutto a nuovo
	il basso	eccetto la figura nell'angolo – indicate cioè alcune parti sono
		rimaste – Dell'antico di quelle stesse figure si direbbe imitazione
		Senese – spezza il legno – 2 monaco [***] – nuovi il [***] –
		figure dietro – parte scolorata ha sofferto – [***] – Angelo col
		[***]– ed altri angeletti attorno [***] – tutto nuovo d'un buono
		del 1700 [***] ha talento – nuovo – seduto penseroso –
		Madonna col Bambino e vecchia con acqua – fu questo [***] si
		vede un della fine 1300 – Il colore è non crudo – le teste
		bislunghe – le figure hanno forza di carattere, [***] mancanza di
		nobiltà – sono volgari – sente dei Senesi – tiene un pollo
		sull'acqua – fa fuoco
		[note] sia stato [***] i vari ripari o rifinimenti – il fatto è che il
		soffitto pare la parte più antica – meno il restauro bruttissimo –
		deforme come nel detto Giotto e nell'epoca stessa quinti ultimo
		riparo – Altro modo ma della stessa scuola e [***] pare le pitture
		sugli cerchi delle [***] – [***] il restauro dell'arco nell'interno
		della chiesa – Finalmente posteriori e del 1400 la battaglia – Di
		contro dopo la metà del 1400, ad alla fine l'altra pittura – soffito
		non è la [***] degli archi – le pareti non quella degli archi ed una

delle pareti dopo dell'altra – Gennaro di Cola – Chiesa dell'incoronata – Cappella del Crocifisso Napoli

- c. 36v            note            composizione affolata confusa – senza [\*\*\*] e proporzioni –  
manoscritte       mosse caricate della Pantomima della [\*\*\*] in alcune figure –  
pare un santo che entra in chiesa e vi gira certo un figurone con  
una specie di turbante che gli vi è gettato ai piedi per bacciarli il  
piede – Vescovi – [\*\*\*] – precisione – uno ambito del seguito  
del Santo tiene una corona in mano e finalmente [\*\*\*] a cavallo  
– Le pieghe sono fitte, affolate – il colore a corpo – chiesa –  
brutte di forma – [\*\*\*] – ha sofferto moltissimo – [\*\*\*] –  
Battaglia – certo lavoro del 1400 – tipo deforme volgari disegno  
rozzo e strapazzato – colore rossastro  
testa – ribelle – tinta rossastra gialla – cavalli – sotto l'arco – S.  
Martino  
Un santo che dice messa, o benedice – Regina – altarino – figura  
in ginocchio – [\*\*\*] affolati – [\*\*\*] – rimpastriciata a nuovo –  
nell'interno d'una chiesa un Re che da ad un [\*\*\*] in ginocchio  
una specie di reliquia molti santi attorno ed in ginocchio – a [\*\*\*]  
– incoronazione della Regina – parette coperta di bianco  
dall'umido – figure e vescovi – [\*\*\*] il tempio [\*\*\*] – questa è la  
parte posteriore, o forza – donne ed uomini – rifatta a nuovo –  
sotto qui uno che da o riceve da una donna [\*\*\*] che scritto ad  
altro  
Cappella del Crocifisso all'Incoronata di Napoli data a Gennaro  
di Cola? Vedi Augiullezzi, vedi Kugler

SCHEDA N. 15



Da Andrea Vanni  
[Paolo di Giovanni Fei]  
*Cristo in croce e santi*

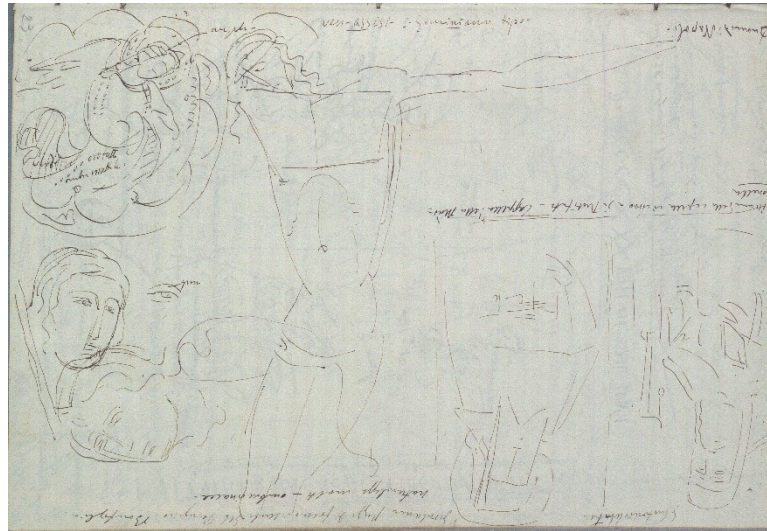
Napoli, Duomo di Santa Maria Assunta  
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278)  
taccuino 9, c. 22r<sup>29</sup>

Da Andrea Vanni  
[Paolo di Giovanni Fei]  
*Cristo in croce e santi*  
Napoli, Duomo di Santa Maria Assunta  
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278)  
taccuino 9, c. 22v



<sup>29</sup> Pubblicato in Ciampi 1999-2000, immagine 5





Da Andrea Vanni

[Paolo di Giovanni Fei]

*Cristo in croce e santi*

Napoli, Duomo di Santa Maria Assunta

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 23r



Paolo di Giovanni Fei

*Cristo in croce e santi*

Napoli, Duomo di Santa Maria  
Assunta

Da Andrea Vanni

[Paolo di Giovanni Fei]

*Cristo in croce e santi*

Napoli, Duomo di Santa Maria Assunta

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, cc. 22r-v, 23r

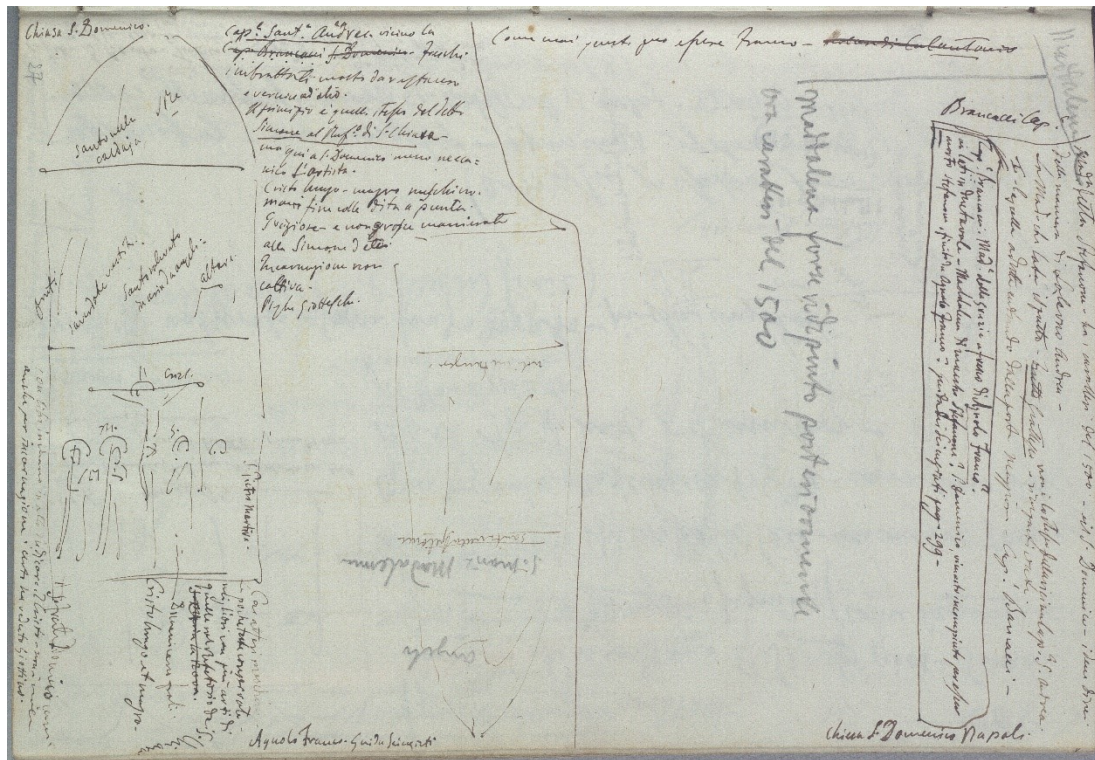
- |        |  |  |
|--------|--|--|
| c. 22r | appunti<br>grafici,<br>scomparto<br>centrale | Assisi S. Geminiano – [***] – colore porcelana – duro-verde<br>ombre – accesi rossi anche delle carni – colore senesi – ali senesi<br>– rovesci – colore spesso – ma rosso ed acceso sia Barbana? <u>Sì</u><br>– Sia Lippo? – vizio di colore [***] – nuvole senesi – eleganti<br>ornati attorno alla pittura – Quadretto nella cappella Minutolo<br>al Duomo – inciso in d’Agincourt  |
| c. 22r | appunti<br>grafici,<br>particolari           | rosso – nicchia colorata – colorata – raggi – serafino azzurro –<br>raggi – rosso – azzurro – rosso – viola – viola – punti oro –<br>serafino testa ali – rosso forte – azzurro – scortata – azzurro –<br>S. Giovanni movimento contorto, pieghe larghe – piedi dritti<br>senza piegature – largo – abbraccia la croce – rosso – lacca –<br>Madonna – S. Maria Maddalena – bello – terra giallastra –<br>minaccioso – rosso – stretto – raggi – grosse – bianco –<br>Madonna |
| c. 22r | note<br>manoscritte                          | Un alterino portatile, che da l’una et l’altra parte chiudesi,<br>indivisibile compagno del Cardinal Errico Minutolo e dalla<br>parte di dietro, veggosi tuttavia le arme del Cardinale – Morendo<br>nel 1412 lo donnò alla chiesa – Discorso di intorno alla Cappella<br>dei S. Minutolo di Benedetto Sersale, Napoli 1778, Stamperia<br>Raimondina <sup>30</sup>   |

---

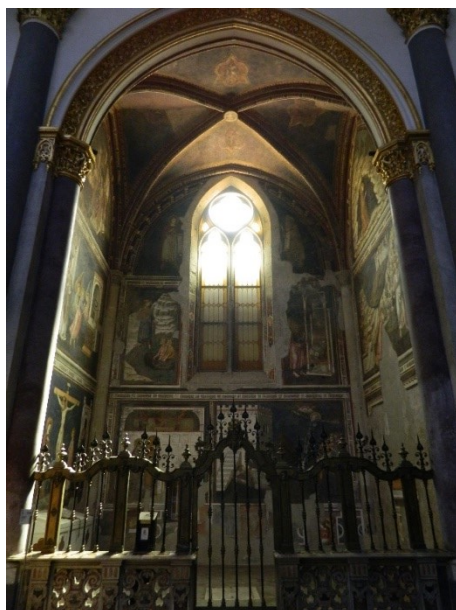
<sup>30</sup> SERSALE 1778.

c. 22v	appunti grafici, scomparti lateral	volazzo in oro – tutto puntato – testa non più Menni – non più [***] – Menni – Padre Eterno benedice – [***] largo – rilievo – angelo sense – braccia intrecciate coperte dal manto – a testa bassa – verde – rosso lacca – lacca – senese – tira il panno – Simone – pelicano – verde – lacca tutti a punti d'oro – perfetto – scritti – rosso – indica l'annunciata – perfetto – croce rossa – corona – ha del volgare, triviale – bastone – oro – sofferto – colore biggio scuro dalle vernici? – cornici – pelle – [***] – rosso – biggio in giallo chiaro – rosso lacca sugoso – pieghe larghe – oro tutto con ombre verdognole – [***] – rosso – lacca viola – buon smalto di colore – oro – rosso – giallo-bianco – oro [***] – brutti – S. Pellegrino – Regina della Croce – S. Giovanni Battista – Vescovo S. Gennaro – Vescovo – Barnaba S. Geminiano – Caratteri come quelli di Siena sotto all'ospitale
c. 23r	appunti grafici, particolari	angeli – veri Assisi – S. Geminiano tipo – oro tutto – ombre – rossetti – lumi – grossi

SCHEDA N. 16



Da Ignoto artista alla maniera di Giotto  
*Storie di sant'Andrea, san Giovanni Evangelista e della Maddalena*  
 Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore (cappella Brancaccio)  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino, c. 27r



Pietro Cavallini, attr.  
*Storie di sant'Andrea, san Giovanni Evangelista  
 e della Maddalena*  
 Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore  
 (cappella Brancaccio)



Da Ignoto artista alla maniera di Giotto

[Pietro Cavallini, attr.]

*Storie di sant'Andrea, san Giovanni Evangelista e della Maddalena*

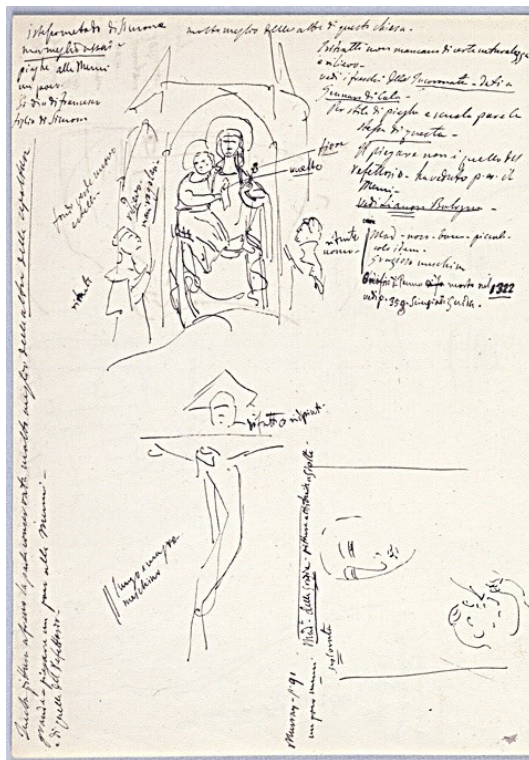
Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore (cappella Brancaccio)<sup>31</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino, c. 27r

c. 27r	Note	Chiesa S. Domenico – Santo nella caldaja – frati – sacerdoti vestiti – Santo sollevato in aria da angeli – altare – Cristo – M. – G. – S. Pietro Martire – Cappella Sant'Andrea vicino la <del>Cappella Brancacci S. Domenico</del> – freschi imbrattati molto da restauro e vernice ad olio – Il principio è quello stesso del detto Simone al Refettorio di S. Chiara – ma qui a S. Domencio meno meccanico l'artista – Cristo lungo – magro – meschino – [***] fine colle dita a punta – [***] e non grosse manierate alla Simone etc. – Incarnazione non cattiva – pieghe giottesche – Caratteri meschini – le poche teste conservate migliori con più arti di quelle nel Refettorio dei <del>S. Maria la Nova</del> S. Chiara – Cristo lungo et magro – S. Frate Lodovico [***] con libro in mano in atto di indicare il Cristo non è male – anche per incarnazione [***] ha veduto Giotto – Agnolo Franco Guida Scienziati
	Appunti grafici	Angeli – S. Maria Maddalena – santa nella spelonca – noli me tangere

---

<sup>31</sup> Qui Cavalcaselle si trova ad affrontare la totale incongruenza tra l'operare e l'epoca in cui si vogliono inquadrare gli affreschi. La figura dedominiciana di Agnolo Franco è tratta sbrigativamente in nota. Cfr. Crowe-Cavalcaselle 1871, II, nota 2 (p. 78).



Da Francesco, figlio di Maestro Simone  
[Ignoto pittore del secolo XV]  
*Madonna in trono col Bambino; Crocifissione*  
Napoli, Chiesa di Santa Chiara, sepolcro  
Penna (gravemente danneggiato)  
BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281) Fasc. V-  
5, c. 43v



Ignoto pittore del secolo XV  
*Madonna in trono col Bambino;  
Crocifissione*  
Napoli, Chiesa di Santa Chiara,  
sepolcro Penna (gravemente  
danneggiato)

Da Francesco, figlio di Maestro Simone

[Ignoto pittore del secolo XV]

*Madonna in trono col Bambino; Crocifissione*

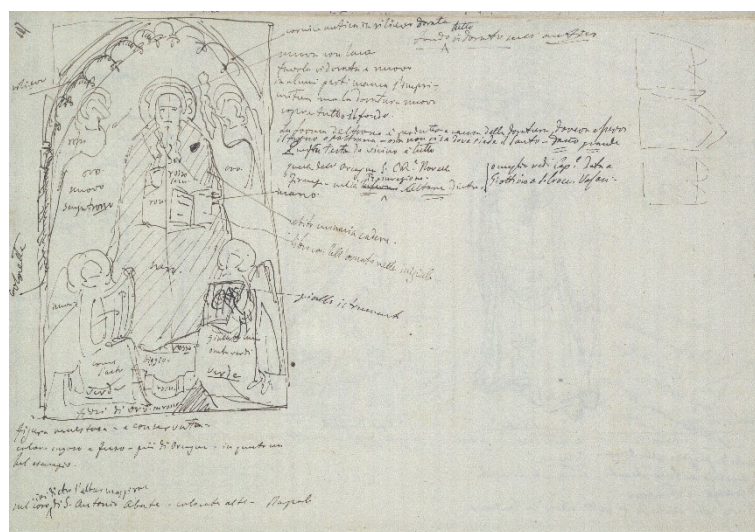
Napoli, Chiesa di Santa Chiara, sepolcro Penna (gravemente danneggiato)<sup>32</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2040 (=12281) Fasc. V-5, c. 43v

c. 43v	Note	istesso metodo di Simone – <u>ma meglio assai</u> – pieghe alla
	manoscritte	Memmi un poco – Si dice di Francesco, figlio di Simone – molto meglio delle altre di questa chiesa – Ritratti scuri mancano di certa naturalezza e rilievo – Vedi i freschi dell' <u>Incoronata dati a Gennaro di Cola</u> – Per stile di pieghe e scuola pare la stessa di questa – Il piegare non è quello del refettorio – ha veduto per esempio il Memmi – <u>Vedi</u> [***] <u>Bologna</u> – fondo verde nuovo [***] – rilievo non regolare – fiore – ritratti – ritratto uomo – Madonna non buona piccola – [***] idem – [***] meschino – Onofrio di Penna morto nel 1322 – vedi p. 359 Scienziati Guida
		Rifatto – ridipinto – lungo e magro – meschino – Questa pittura a fresco la parte conservata molto meglio delle altre della sepoltura grande – piegare un poco alla Menni – e di quella del Refettorio

---

<sup>32</sup> Ritenuto secondo la tradizione opera di Francesco di Maestro Simone, Cavalcaselle scrive invece che «have been executed by the son of one who lived in the fourteenth century, but the style in which they are painted, is different from any displayed in the various frescos assigned to Simone, and have nothing in common even with the works of Francesco's alleged cotemporary and fellow pupil Colantonio del Fiore». Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 334. Oggi, quasi completamente distrutti a causa dei bombardamenti bellici, sono stati attribuiti dalle fotografie ad un anonimo autore operante prima del 1414. Cfr. BOLOGNA 1969, p. VIII-27, n. 32.



Da Niccolò di Tommaso

[Niccolò di Tommaso]

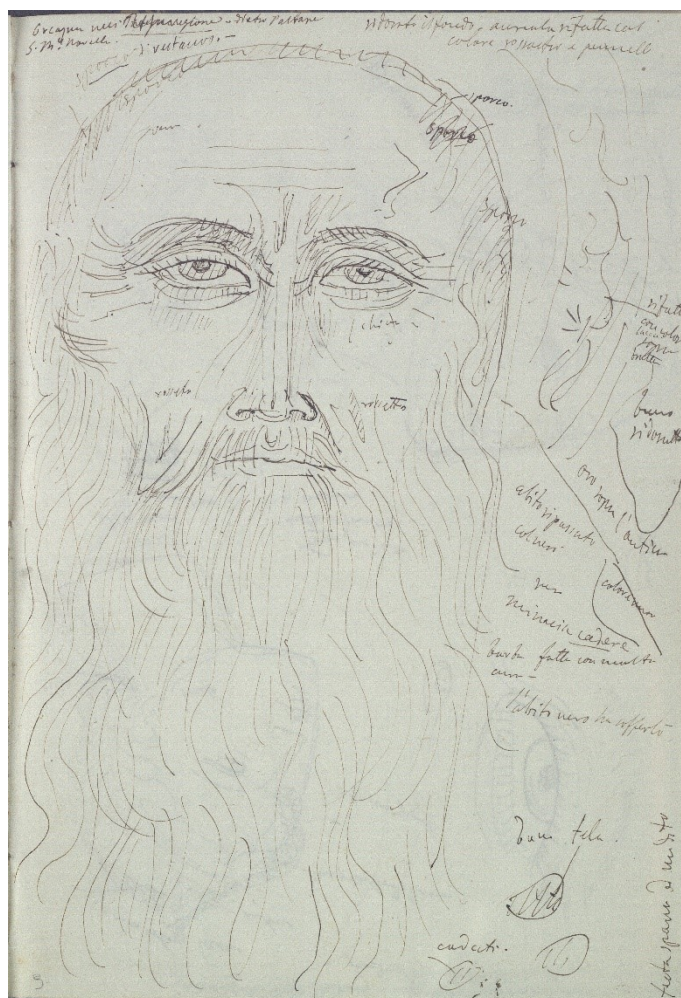
*Sant'Antonio Abate in trono ed angeli musicanti; i santi Francesco d'Assisi e Pietro, Giovanni Evangelista e Ludovico di Tolosa*

Napoli, Chiesa di Sant'Antonio Abate

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 12v<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Pubblicato IN CIAMPI 1999-2000, immagine 21.



Da Niccolò di Tommaso

[Niccolò di Tommaso]

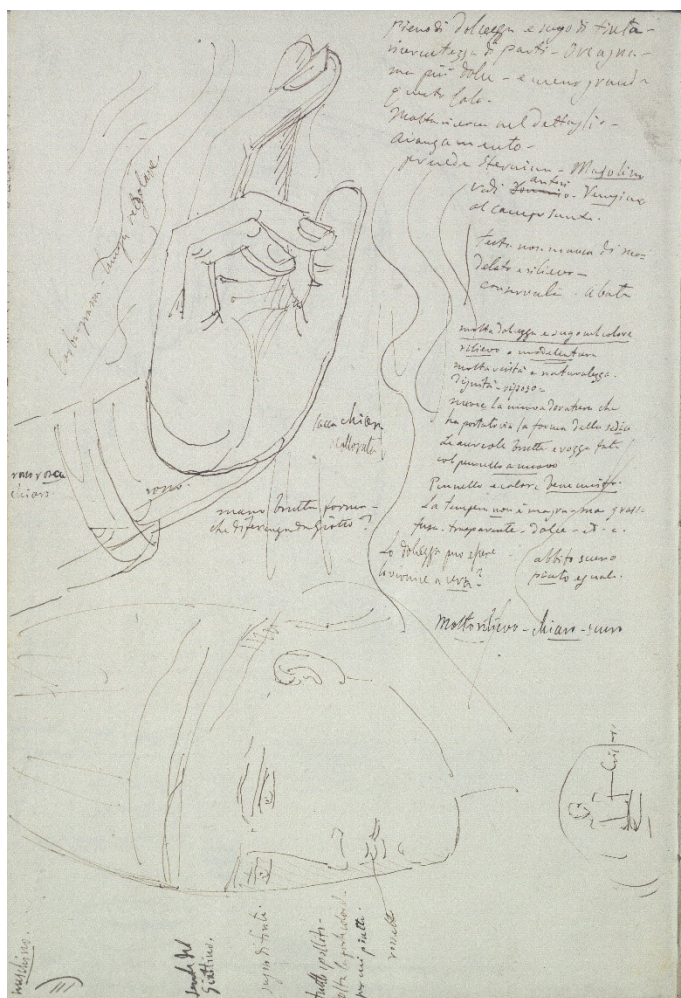
*Sant'Antonio Abate in trono ed angeli musicanti; i santi Francesco d'Assisi e Pietro, Giovanni Evangelista e Ludovico di Tolosa*

Napoli, Chiesa di Sant'Antonio Abate

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

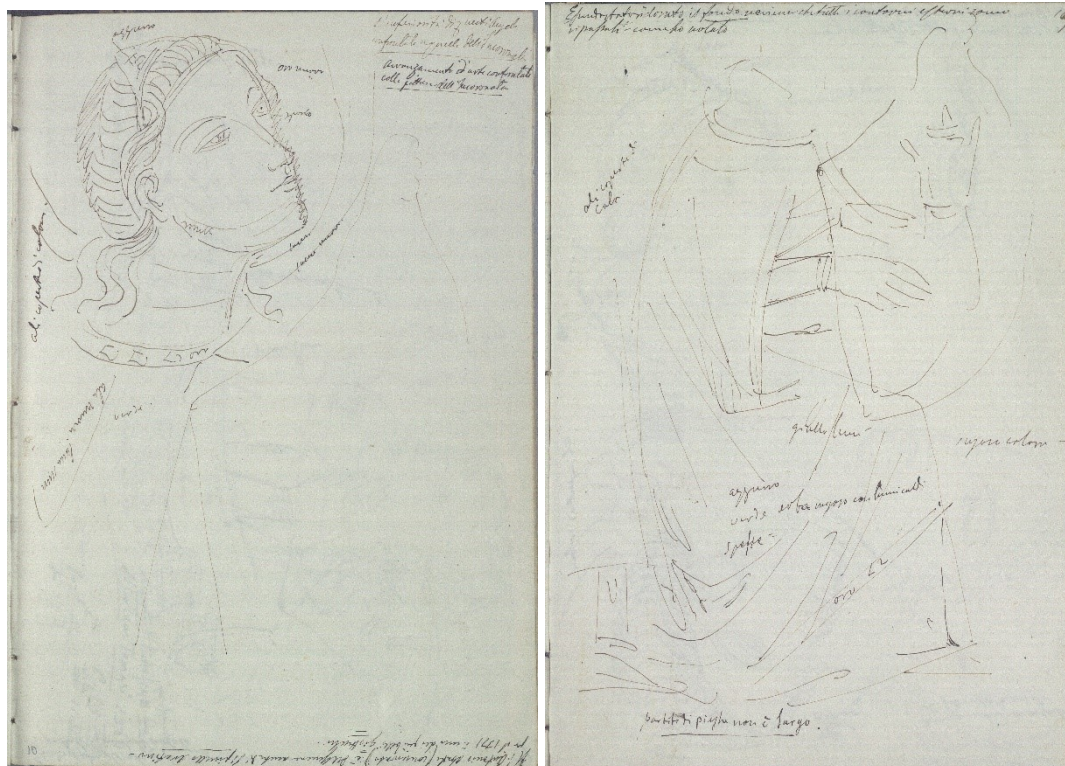
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 9r





Da Niccolò di Tommaso  
[Niccolò di Tommaso]  
*Sant'Antonio Abate in trono ed  
angeli musicanti; i santi Francesco  
d'Assisi e Pietro, Giovanni  
Evangelista e Ludovico di Tolosa*  
Napoli, Chiesa di Sant'Antonio  
Abate

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037  
(=12278) taccuino 9, c. 8v, 9r-v

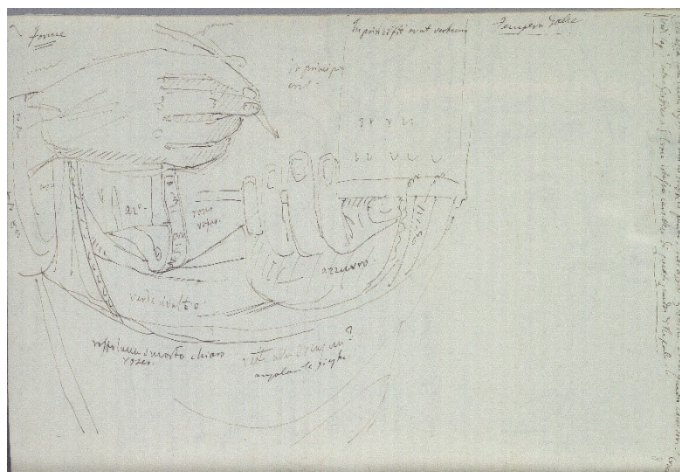












Da Niccolò di Tommaso

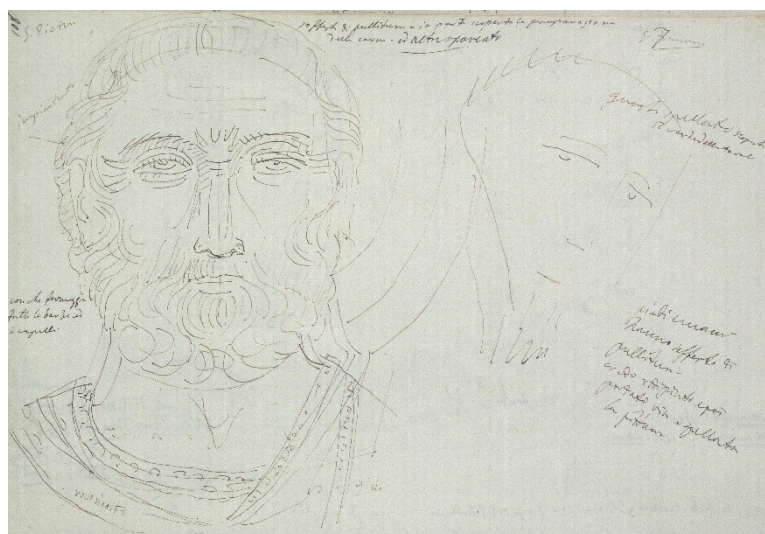
[Niccolò di Tommaso]

*Sant'Antonio Abate in trono ed angeli musicanti; i santi Francesco d'Assisi e Pietro, Giovanni Evangelista e Ludovico di Tolosa*

Napoli, Chiesa di Sant'Antonio Abate

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 8r



Da Niccolò di Tommaso

[Niccolò di Tommaso]

*Sant'Antonio Abate in trono ed angeli musicanti; i santi Francesco d'Assisi e Pietro, Giovanni Evangelista e Ludovico di Tolosa*

Napoli, Chiesa di Sant'Antonio Abate

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 11v



Niccolò di Tommaso

*Sant'Antonio Abate in trono ed angeli musicanti; i santi Francesco d'Assisi e Pietro, Giovanni Evangelista e Ludovico di Tolosa*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Niccolò di Tommaso

[Niccolò di Tommaso]

*Sant'Antonio Abate in trono ed angeli musicanti; i santi Francesco d'Assisi e Pietro, Giovanni Evangelista e Ludovico di Tolosa*

Napoli, Chiesa di Sant'Antonio Abate

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, cc. 7v-12r

c. 7v	appunti grafici, <i>sant'Antonio</i> , part.	Ripassato da colore – povero colore nuovo – oro nuovo – sugoso di tinta, tra Orcagna etc. – vedi corridora S. Croce – il mio non è troppo lungo – la testa è più larga originale – angeli brutti – nuovo a colore – rossastro – rosso lacca – oro – lacca rossa scolorata – azzurro oltremare – tinta con barba quanto di libro, figura bella – 4 ½ spane, inches 39
-------	--	--

- c. 8r appunti grafici, forme – penna – In principio erat verbum – tempera volce –  
*san Giovanni* vene – oro – rosso – azzurro – verde rivalto – rosso lacca  
*Evangelista* smalto chiaro – rette alla Orcagna? – angolari le pieghe
- note che esca dalla scuola di Giotto non vi dubbita punto – nvedi  
manoscritte Assisi Giotto – vedi quadro corridoi S. Croce – vedi  
Cappella data a Giotto a S. Croce istessi caratteri di questo  
quadro di Napoli
- c. 8v appunti grafici, barba grassa lunga regolare – lacca chiara scolorata – rosso  
*sant'Antonio,* rosa chiaro – rosso – mano brutta forma che differenza da  
part. Giotto?
- note Pieno di dolcezza e sugo di tinta – ricercatezza di parti –  
manoscritte Orcagna – ma più dolce e meno grande quanto Cola – Molta  
ricerca nel dettaglio – Avanza [\*\*\*] – precede Starnina,  
Masolino – vedi Antoni Veneziano al Campo Santo – testa non  
manca di modellato e rilievo – con [\*\*\*] abate – molta dolcezza  
e sugo nel colore – rilievo o modellatura – molta verità e  
naturalezza – dignità, riposo – muove la mano doratura che ha  
portato via la forma della sedia – le aureole brutte e rozze fatte  
col pennello a nuovo – pennello e colore bene misto – la  
tempera non è magra ma grassa fusa, trasparente, dolce etc. –  
la dolcezza può essere la vernice a uva(?)?– abito scuro piatto  
eguale – molto rilievo – chiaro scuro
- appunti grafici, meschino – sente del Giotto – sugoso di tinte – tutto spollito  
*san Ludovico di* tolta la parte colorata per cui piatti – rossetto – Cristo  
*Tolosa,* part.
- c. 9r appunti grafici, Orcagna nelli Resurrezione(?) dietro l'altare S. M. Novella –  
*sant'Antonio,* ridorato il fondo – aureola rifatta col colore rossastro e  
part. pennello – sporco di restauro – sporco – vena – sporco –  
rifatto con colori lacca rossi brutti – rossastro – bruno

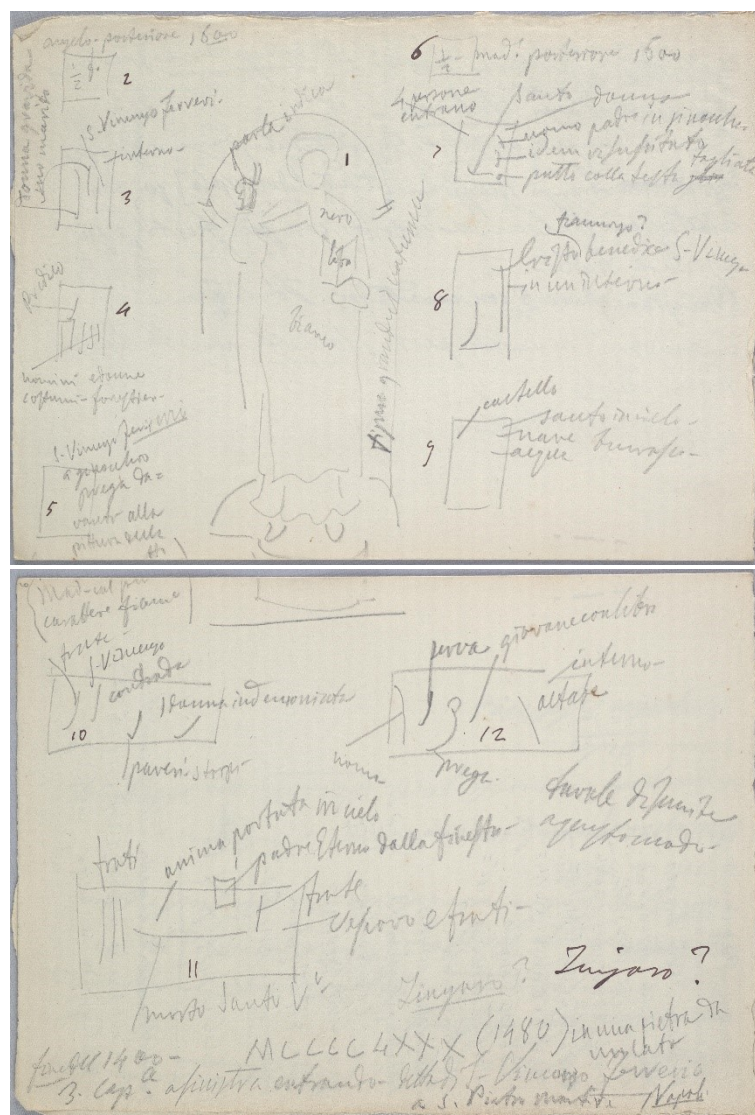
		ridoratto – oro sopra l’antico – abito ripassato col nero – [***] – l’abito nero ha sofferto – buco – tela – caduti – testa [***] ed un dito
c. 9v	appunti grafici, <i>angeli</i> , part.	due rosse lacca nuove per aureola – fondosi [***] tutti – sporco colore lacca – ambra – imprimitura di lacca – debole per giallo – laccio – rossetto – oro – abito nuovo lacca vino rifatto – trono perduto tutti ridorato a nuovo – bocca – azzurro – nuovo – giallo – ala lacca rifatte – lacca rifatta – oro ridorato
c. 10r	appunti grafici, <i>angeli</i> , part.	azzurro – oro nuovo – sporco – ali coperto di colore – lacca nuova – verde – ala nuova, lacca scura
	note manoscritte	l’inferiorità di questi Angeli confrontali a quelli dell’Incoronata – avanzamento d’arte confrontato colle pitture dell’Incoronata
	note manoscritte, lato opposto del foglio	Il S. Antonio Abate (conservato) è del genere anche di Spinello Aretino per il 1371 è uno dei più belli giotteschi
c. 10v	appunti grafici, <i>angelo</i>	ali coperte di colore – giallo lumi – sugoso colore – azzurro – verde erba sugoso con lumi caldi – spesse – oro
	note manoscritte	Essendo stato ridorato il fondo ne viene che tutti i contorni esteriori sono ripassati, come ho notato – partiti di pieghe non è largo
c. 11r	[appunti grafici, <i>angeli</i> , particolari]	cerchi di lacca nuovi – suona – azzurro – giallo – sic – brutta lacca – ala nuova – verde – nero – pieghe spesse, rette – lumi gialli – verde tono – trono – griggio chiaro
	note manoscritte	A. M. CCCLXXI Nicholaus Tomasi De Flore Picto – 1371 rosso fondo con fiori oro – parole in oro su fondo rosso – Niccolò di Pietro con Spinello 1401 nonè – Nicholaus Tomasi 1366 p. 119 Taddeo vita II-III – così dunque flore – Giotto

V II T 3, 1368 viveva – Andrea Orcagna 1376 viveva – Vedi le pitture date a Giotto a S. Croce somiglianza col S. Antonio ma non gli angeli?

- c. 11v appunti grafici, *san Pietro*, part. S. Pietro – sofferto di pullitura – in parte scoperta la preparazione della carne ed altre sporcato – impiantato – con che fermezza fatte le barbe ed i capelli – giallo – rosso ridorato
- appunti grafici, *san Francesco d'Assisi*, part. S. Francesco – [\*\*\*] spellato scoperto il verde della tavola — piedi e mani hanno sofferto di pullitura, credo ridipinto e poi portato via e spellata la pittura
- c. 12r appunti grafici, *san Francesco d'Assisi, san Pietro, san Giovanni Evangelista, san Ludovico di Tolosa* tutte le carni portate via verde e tavola – sofferto – oro nuovo – preparazione – ridorata la tavola – con fiori oro – sporcato – S. Francesco – modi di piegare alla Orcagna ed Angelico un poco, chiamato fiorentino – rifatto oro – nuove aureole lacca – volle lacca ridorata – giri di lacca nuova – oro – oro – libro e chiavi – Orcagna – arancio – giallo macchiato tutto – sporco – azzurro – S. Pietro? – pianta bene, largo alla Orcagna – movimento avanzato – S. Pietro tutto macchiato fa brutto vedere da lontano – ridorato – sporco – penna – rosso rosa – scolorato – scolorato – lumi – verde – azzurro consumato – conservato azzurri – S. Giovanni Evangelista – pieghe spesse e molte non più larghe alla Giotto – teste spullite – nuovo – Giotto Assisi? – biggiri [?] – Salvatore – libro – gigli in verde – spesse pieghe e più avvolgente – rosso lacca – scuro – fiori in oro rosso – più delle  $\frac{1}{2}$  il naturale,  $\frac{3}{4}$  circa – attorno alle teste ancora vedesi del colore, credo che fosse stato molto più ridipinto e poi pullito
- c. 12v appunti grafici, *san'Antonio* rilievo – cornice antica di rilievo dorata – fondo tutto ridorato sull'antico – rosso – oro – rosso lacca – nuovo senza trono – abito [\*\*\*] cadere – libro con bell'ornato nella iniziale – rosa – nero – nuovi – giallo strumento – gialletto lumi – rosso – ombre verdi – biggio – come l'altro – verde – rosso – verde –

fiori di oro in rosso – figura maestosa e conservata – colore  
sugoso e fuso più di Orcagna in questo un bel esempio – sul  
coro dietro l'altare maggiore di S. Antonio Abate – collocata  
alta – Napoli – tavola ridorata e nuova in alcuni parti manca  
l'imprimitura ma la doratura nuova copre tutto il fondo – La  
forma del trono è perduto a causa della doratura, doveva  
esservi il trono [\*\*\*], ora non si sa dove siede il Santo – Santo  
grande – Questa testa da vicino è tutto – quella dell'Orcagna  
S. M. Novella Firenze nella Resurrezione Altre dietro – [\*\*\*]  
vedi Cappella data a Giotto a S. Croce, Vasari





Da Ignoto artista di cultura fiamminga (Zingaro?)

[Colantonio del Fiore]

*San Vincenzo Ferreri e sue storie*

Napoli, Chiesa di San Pietro Martire

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2033 (=12274), fascicolo 11, cc. 10, 9r<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 18.



Colantonio del Fiore  
*San Vincenzo Ferreri e sue storie*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Ignoto artista di cultura fiamminga (Zingaro?)

[Colantonio del Fiore]

*San Vincenzo Ferreri e sue storie*

Napoli, Chiesa di San Pietro Martire

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

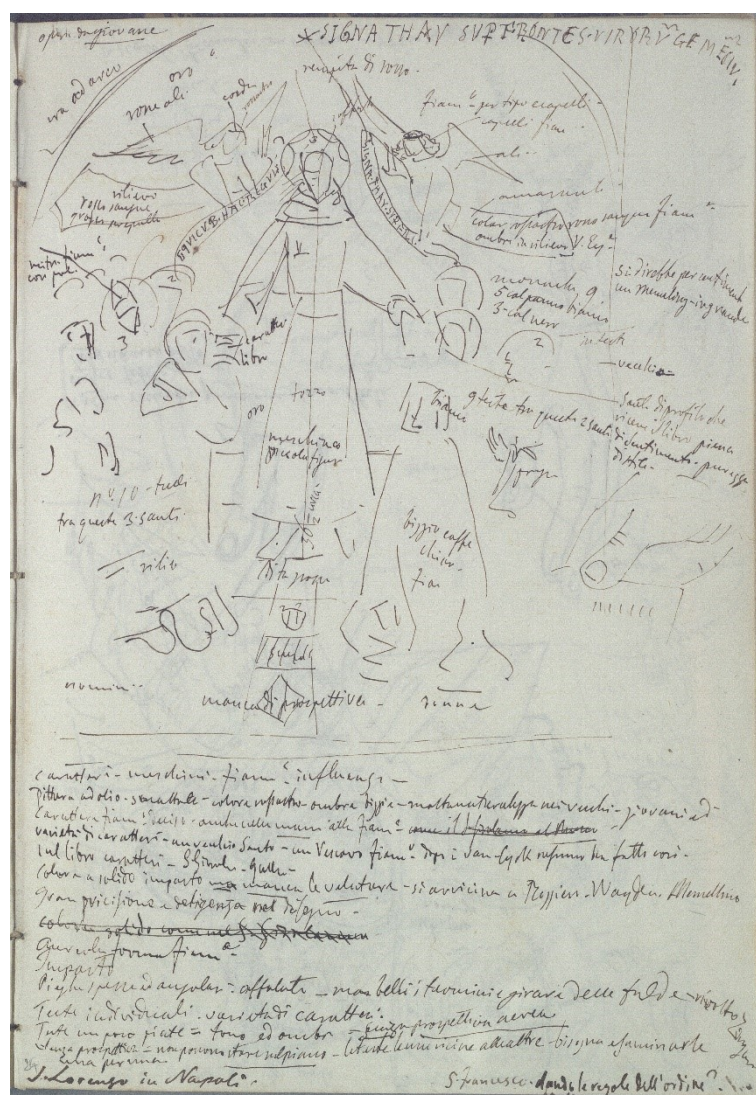
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2033 (=12274), fascicolo 11, cc. 9r-10v

cc. 9r,	appunti	1 parla – indice – nero – libro – bianco – figura grande il naturale
10v	grafici, visione	– 2 ½ c. angelo posteriore 1600 – 6 ½ madonna posteriore 1600
	d'insieme	– 3 S. Vincenzo Ferreri – interno – donna gravida, suo marito –
		7 4 persone entrano – santo – donna – uomo, padre in ginocchio
		– idem, risuscitato – putto colla testa tagliata – 4 predico –
		uomini e donne – costumi forastieri – 8 Cristo (fiammingo?)



benedice S. Vincenzo in un interno – 5 S. Vincenzo Ferreri a ginocchio prega davanti alla pittura della Madonna col putto – carattere fiammingo – 9 castello – santo in cielo – mare burrasca – acque – 10 [\*\*\*] S. Vincenzo – contrada – donna indemoniata – poveri storpi – 12 serva giovane con libro – interno – uomo – altare – prega – 11 frati – anima portata in cielo – padre Eterno dalla finestra – frate – vescovo e frati – morto santo – tavole [\*\*\*] a questo modo – Zingaro? – fine del 1400 – MCCCCLXXX (1480) in una pietra da un lato – 3a cappella a sinistra entrando – detta di S. Vincenzo Ferrerio a S. Pietro Martire Napoli

- |        |                               |   |
|--------|-------------------------------|---|
| c. 10r | note<br>manoscritte           | Carattere di pittura fiamminga, di educazione, ma con caratteri di figure anco italiani. – Pittura di tempera mista, in continuazione a quella a S. Lorenzo Maggiore (Il Santo che dà le regole) qui con carattere qui italiano – colorito con più gusto, e più vigoria di tinte – Educazione fiamminga? Con caratteri italiani – Conservazione? In molte parti ritoccato non ebbi dunque di bene vederlo – prospettiva di fattura  |
| c. 9v  | trascrizione<br>da una lapide | Thomam, Paganunm Spectate Virtutis iuvenem Ferd. Aragonei, capue princ caballaviciu ac pref equitum sagictar vix septem et viginti annis peractis hoc tempio ubi et cinese quiescunt caroli o patnis qui primis Isabella regine si cilie camberlingus fuit defuntum pit Freates Popnerunt an. Do. MCCCCLXXX – pietra – venne restaurata la cappella e trasformata come ora si vede nel MDCLXXII (1622) come leggesi da una pietra nel mezzo – con un ad una per parte – nel muro a destra |



Da Zingaro

[Colantonio del Fiore]

San Francesco consegna la regola dell'Ordine

Napoli, Chiesa di San Lorenzo Maggiore

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

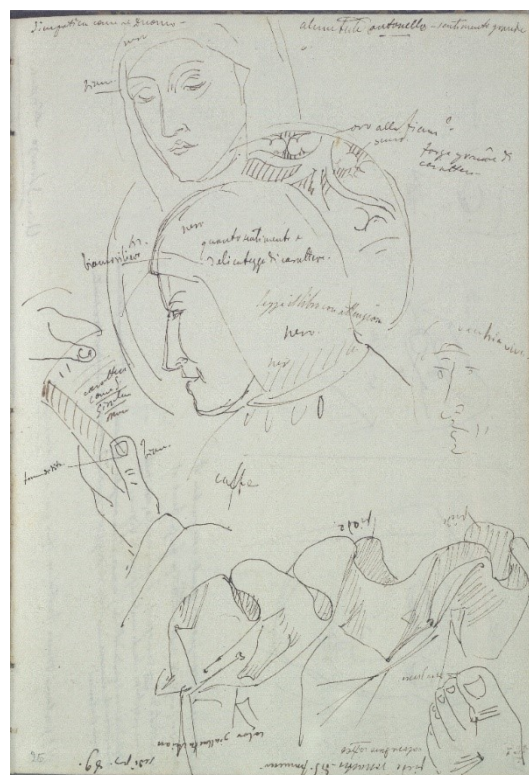
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 24r<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Pubblicato in Ciampi 1999-2000, immagine 14a.



Da Zingaro  
[Colantonio del Fiore]  
*San Francesco consegna la regola  
dell'Ordine*  
Napoli, Chiesa di San Lorenzo  
Maggiore  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037  
(=12278) taccuino 9, c. 24v<sup>36</sup>

Da Zingaro  
[Colantonio del Fiore]  
*San Francesco consegna la regola dell'Ordine*  
Napoli, Chiesa di San Lorenzo Maggiore  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278)  
taccuino 9, c. 25r<sup>37</sup>



<sup>36</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 14b.

<sup>37</sup> Ibidem, immagine 14c.







Colantonio del Fiore  
*San Francesco consegna la regola dell'Ordine*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Zingaro

[Colantonio del Fiore]

*San Francesco consegna la regola dell'Ordine*

Napoli, Chiesa di San Lorenzo Maggiore

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, cc. 23v, 24r-v, 25r-v, 57v

- |        |   |  |
|--------|---|--|
| c. 23v | note<br>manoscritte                         | S. Antonio testa rilievo et modellatura chiaro-scuro –<br>intelligenza delle parti – Colore osseo – tempera tratteggiato<br>supera numi tempera nelle ombre – T · QUICVQUE · HAC ·<br>REGVLA · SECVTI · FVERIT · PAX · SVP – angelo cartello<br>per errore segnato qui ora è dell'altro quadro del S. Francesco<br>che da la <u>regola</u> |
| c. 24r | appunti<br>grafici,<br>visione<br>d'insieme | opera da <u>giovane</u> – era ad arco – SIGNA THAV SVP<br>FRONTES VIRORV GEMECIV – oro – rosso ali – riempita<br>di rosso – corda – rossastro – sofferto – vestiti di rosso –<br>fiammingo per tipo e capelli – capelli fiamminghi – ali – rilievo   |

– rosso sangue – grosso [\*\*\*] – ornamenti – T · QUICVQUE · HAC · REGVLA – SECVTI · FVERIT · PAX · SVP – color rossastro rosso sangue fiammingo – ombre in rilievo – V. Eyck – mitra fiamminga con [\*\*\*] – si direbbe per sentimento un Memling in grande – monache 5 col panno bianco, 3 vol nero in testa – caratteri liro – vecchia –oro – tozzo – Santa di profilo che riceve il libro – bianco – testa fra queste 2 Sante di sentimento pina purezza di stile – [\*\*\*] piccola figura – prega – [\*\*\*] tra questi 3 Santi – 36 ½ circa – biggio caffè [\*\*\*] fiamminga – rilievo – [\*\*\*] – scudo – uomini – manca di prospettiva – donne

note manoscritte	caratteri meschini – fiamminga influenza – pittura ad olio – [***] – color rossastro ombre biggie – molta naturalezza nei vecchi e giovani etc. – caratteri fiamminghi decisi – ombre nelle mani alla fiamminga <del>come il S. Girolamo al Museo</del> – varietà di caratteri – un vecchio Santo – un Vescovo fiammingo dopo i Van Eyck nessuno ha fatto così – nel libro caratteri – S. Girolamo Galleria – colore a solido impasto ma manca le velature – si avvicina a Roggier Wayden, Memellinio – Gran precisione e deligenza nel disegno – Aureole forma fiamminga – Impasto – Pieghe spesse ed angolari – affolate ma belli i turmini e girare delle falde – rivolto Zingaro – Teste individuali – varietà di caratteri – Teste un poco piatte – tono ed ombre senza prospettiva aerea – senza prospettiva – non possono stare sul piano – le teste le une vicine alle altre – bisogna esaminarle – una per una – S. Lorenzo in Napoli – S. Francesco dando le regole dell'ordine?
---------------------	---

c. 24v appunti grafici, particolari	oro – perle – fondo sotto – belle pieghe della pelle – mia fiamminga – sanguigna – bello – mitra tocco fiammingo – capelli fini – vivo V. Eyck – capelli fini – lacca labri – [***] – color in rilievo i scuri come [***] – vivo – Van Eyck – gilio – legge il libro con attenzione – libro – S. Girolamo Museo – colore spesso – duro porcellana – colore rossastro porcelana smaltata
--	---

– ombre tetre – labri vinaceo tristo – scuro – bianco – rosso – aquila – a scacchi bianchi con ricami rossi e [\*\*\*] – Roger Wander – vecchio – vivo rosso – rilievo – pieghe Memellino e sulle labra

- |        |   |  |
|--------|---|--|
| c. 25r | appunti grafici, particolari                    | <p>Simpatica come in Duomo – alcune teste Antonello – sentimento grande – bianco – oro alla fiamminga – scuro – forza grande di caratteri – nero – bianco rilievo – quanto sentimento e delicatezza di caratteri – legge il libro con attenzione – vecchia viva – nero – nero – caratteri come S. Girolamo Museo – forma di dita – bianco – caffè</p> <p>Piede rossastro di S. Francesco – colore duro vitreo – vedi pag. 89 – color giallastro chiaro – dito grosso – piede – piede</p> |
| c. 25v | appunti grafici, particolari e note manoscritte | <p>Vedi il quadro al Duomo – incisione – bianco – stretti – nodo – libro – grandette – a solido impasto sopra gesso quale nelle ombre et nei chiari, anziché nelle ombre colore fuso bene et [***] da non conoscersi il pennello, cioè i tratti – insieme meschini – santo meschinissimo di figura - Il S. Girolamo Museo Borbonico stava qui a S. Lorenzo? – Chiesa di S. Lorenzo Napoli</p>  |
| c. 57v | appunti grafici, particolari                    | <p>Vedi Museo Borbonico Stefanone? – Il che esser Tomaso degli Stefani – bianchi – punti bianchi</p> <p>nero – bianco – piombo – piatto – giallastro – piombo – bianco aureola – bianco rivolto</p> <p>[***] meschini – figure sopraccaricati di pieghe – si vede la mano di un giovane – il colore è alla V. Eyden – Memellino – alcune teste ricordano V. Eyck – altre Memling – colore a corpo – 15 xbre 1859 – Napoli – S. Lorenzo Maggiore Zingaro pg. 99</p>                       |



SCHEDA N. 21



Da Ignoto pittore fiammingo

[Colantonio del Fiore]

*Deposizione dalla croce*

Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2032 (=12273) taccuino 9, c. 44r<sup>38</sup>-v



<sup>38</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine 11.





Da Ignoto pittore fiammingo

[Colantonio del Fiore]

*Deposizione dalla croce*

Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 26v



Colantonio del Fiore

*Deposizione dalla croce*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Ignoto pittore fiammingo

[Colantonio del Fiore]

*Deposizione dalla croce*

Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 26v; Cod. It IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 44r-v

- |        |  |   |
|--------|--|---|
| c. 26v | appunti<br>grafici<br>e note<br>manoscritte    | Non è Zingaro – [***] – Zingaro – dopo [***] di qualche fiammingo ha influenzato suoi Napoletani – vedi pieghe di Colantonio – Sente del Roggier Wayden – dipinto ad olio   |
| c. 44r | appunti<br>grafici,<br>particolari di<br>teste | giallo – vedi a S. Lorenzo – rosso – verdone – ... – Padre vedi [***], vedi Guglielmo – Madonna – fiammingo – questo per primo a S. Lorenzo, S. Francesco colle regole – S. Girolamo al Museo   |
|        | appunti<br>grafici,<br>visione<br>d'insieme    | imbrattato da ridipinto – molto alla V. Wayden – rosso – azzurro – città [***] tedesca – rosso sangue – oro – donne – giallo con rosso cangiante – rosso – donna – gentile – bianco gialletto – oro – mano – mano – oro – beretto bianco con piuma – rosso – ombre nere da questa parte nelle carni – colore magro – tipi non belli – queste parte è [***] – le ombre sono nere – Wayden – rosso eguale sugoso – borsa – piatto – [***] rosso sugo – azzurro chiaro – quasi tutto dello stesso tono – azzurro con fiori – affolate – azzurro – pelli – giallastro con sassi |
|        | note<br>manoscritte                            | [***] da un lato tavola grassa – S. Domenico in Napoli detto Zingaro? – Sia Vanden [***]? Vedi a Bruges – colori lisciati sulla   |

tavola stesi diligentemente – Scuola del Reno – questi di Napoli è migliore di quelle pitture – Vi è il fiammingo con un elemento tedesco – colore eguale da per tutto arrido – con sufficiente corpo pratica – forse cosa da vecchio si vede un fare fiacco – carni giallastre chiare senza chiaro-scuro – qualche cosa del tedesco sul costume degli abiti – abiti tono locale, senza scuri – Cristo buono assai – non è soverchiamente lungo – ombre tetre – Non è Memellino – non Weyden – non Divick – Pittura piatta – le figure tutte in un piano – senza prospettiva aerea – Nella composizione vi è una certa originalità – lo svenimento della Madonna non è alla Wajedn – Potrebbe essere lo stesso pittore del quadro a S: Lorenzo molte caratteristiche sono le stesse. Potrebbe anche essere opera da vecchio o fatta dopo

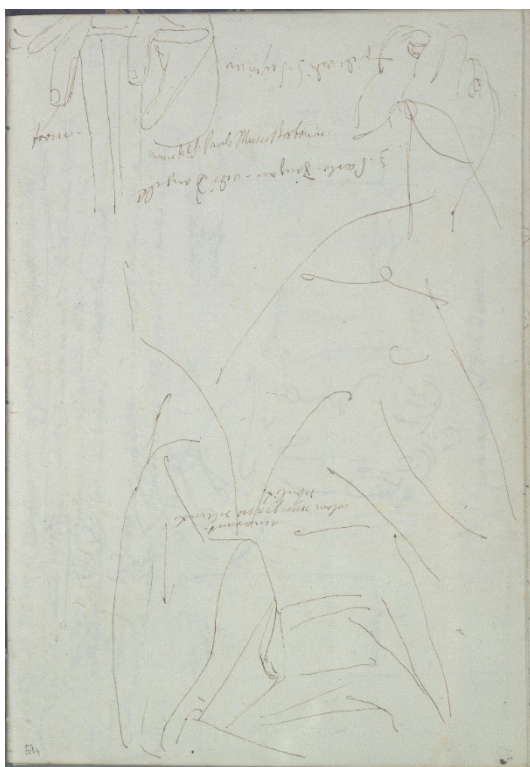
c. 44v	appunti grafici, particolari	... di Colucci – [***] Giovanni d'Arles di Vienna – Giovanni – colore tetro – Chi era Martino da Colucci
--------	------------------------------------	--



Da Ignoto pittore del secolo XV, seguace  
di Roger Van der Weyden  
[Costanzo de Moysis]  
*San Severino apostolo del Norico in trono, san  
Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista,  
Severino Monaco e Sossio, Madonna col Bambino,  
santi Girolamo e Paolo, Pietro e Gregorio  
Napoli, Chiesa sotterranea dei santi  
Severino e Sossio  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278)  
taccuino 9, c. 50v<sup>39</sup>-51r*

<sup>39</sup> Pubblicata in CIAMPI 1999-2000, immagine 20a.





Da Ignoto pittore del secolo XV, seguace  
di Roger Van der Weyden

[Costanzo de Moysis]

*San Severino apostolo del Norico in trono, san  
Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista,  
Severino Monaco e Sossio, Madonna col Bambino,  
santi Girolamo e Paolo, Pietro e Gregorio*  
Napoli, Chiesa sotterranea dei santi  
Severino e Sossio

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278)  
taccuino 9, c. 54r

Da Ignoto pittore del secolo XV, seguace  
di Roger Van der Weyden

[Costanzo de Moysis]

*San Severino apostolo del Norico in trono, san  
Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista,  
Severino Monaco e Sossio, Madonna col Bambino,  
santi Girolamo e Paolo, Pietro e Gregorio*  
Napoli, Chiesa sotterranea dei santi  
Severino e Sossio

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino  
9, c. 55v<sup>40</sup>



<sup>40</sup> Ciampi immagine 20b



Da Ignoto pittore del secolo XV, seguace  
di Roger Van der Weyden

[Costanzo de Moysis]

*San Severino apostolo del Norico in trono, san  
Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista,  
Severino Monaco e Sossio, Madonna col Bambino,  
santi Girolamo e Paolo, Pietro e Gregorio*  
Napoli, Chiesa sotterranea dei santi  
Severino e Sossio

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278)  
taccuino 9, c. 56r

Da Ignoto pittore del secolo XV, seguace  
di Roger Van der Weyden

[Costanzo de Moysis]

*San Severino apostolo del Norico in trono, san  
Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista,  
Severino Monaco e Sossio, Madonna col Bambino,  
santi Girolamo e Paolo, Pietro e Gregorio*  
Napoli, Chiesa sotterranea dei santi  
Severino e Sossio

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino  
9, c. 56v







Da Ignoto pittore del secolo XV, seguace di Roger Van der Weyden

[Costanzo de Moysis]

*San Severino apostolo del Norico in trono, san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista, Severino*

*Monaco e Sossio, Madonna col Bambino, santi Girolamo e Paolo, Pietro e Gregorio*

Napoli, Chiesa sotterranea dei santi Severino e Sossio

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, c. 57r



Costanzo de Moysis

*San Severino apostolo del Norico in trono, san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista, Severino*

*Monaco e Sossio, Madonna col Bambino, santi Girolamo e Paolo, Pietro e Gregorio*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Ignoto pittore del secolo XV, seguace di Roger Van der Weyden

[Costanzo de Moysis]

*San Severino apostolo del Norico in trono, san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista, Severino Monaco e Sossio, Madonna col Bambino, santi Girolamo e Paolo, Pietro e Gregorio*

Napoli, Chiesa sotterranea dei santi Severino e Sossio

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, cc. 50v, 51r, 54r, 55v, 56r-v, 57r

c. 50v	appunti grafici, visione d'insieme del registro superiore	bello – bianco – leone – Girolamo – pieno di forza di carattere – sofferto pare sporco – ori dipinto – rosso a corpo – ombre [***] ripassati – S. Marco – corona – brutti – libro – rosso – verde – corona – offre [***] petto – vecchi – bianco – mano – cerase – cesta – cuscino – nero verde scuro – rosso – giallo – S. Pietro – chiaro – bello vecchio – forme grandiose – colombra – brunetto – S. Gregorio Magno?
	appunti grafici, visione d'insieme del registro inferiore	capelli [***] – [***] – nuovi impianti – verdone – fiammingo – calice – oro – tetro – rosso – tristo – [***] – pelle – pelle – abito lungo – pieghe moltre – piede – S. Giovanni Evangelista – vero tipo fiammingo – naso grosso – sagoma [***] – aureole sporcate – non manca di forza – tozzo – sangue – verdone – rosso sangue chiaro – oro – naturali piedi – tozza – S. Giovanni – putto ridicolo – marmo palla – marmo rilievo – colore oro fondo – verde [***] – oro – piena di forza – oro fondo – verdone – scuro oro ricami – [***] – S. Severo – bel tipo italiano – libro – mani regolari – scuro nero – girelli – palma – fiamma – testa che sente del [***] – caratteri Italiano [***] – annunciazione – sagome esterne angolare – tutto oro ricami – contorno – piatto – nero – grosso – ossei – incoronazione ed un angelo [***] – oro – bianco



	note manoscritte	vedi pag. 104, p. 83, p. 96 – tavola ad olio – poco meno il naturale – nella chiesetta sotterranea a S. Severino – Napoli – vedi pag. 69-70
c. 51r	appunti grafici, particolari	forma piega – bruno-scuro – S. G. Bernardino – vedi S. Paolo Museo Borbonico – contorni col pennello a corpo – veri – Paolo – vedi i piedi del S. Paolo al Museo Borbonico neri – tono basso piatto – fronte più[***] – caratteri fiamminghi – <del>Monte Oliveto tipo</del> – vedi teste nell'affresco [***] – [***] calice – testa senza rilievo – ombre scure – peli – abito verdone scuro bruno fiammingo – scure pieghe rilevate
	note manoscritte	Colore scuro e testro – basso – contorni scritti e neri – magro veicolo sulle carni – ombre rilevate – i contorni e il disegno delle forme scritte col pennello, di rilievo – così del naso, bocca, occhi – fiamminghe le teste stesse ma più Tedeschi – Capelli tutti [***] piatti – pieghe angolari alla Rogiero e V. Eyck ed imbastite – non buone – Carni scure basse e di poco rilievo – Il modo di fare è fiammingo nel rendere i contorni scritti come inchiostro ma fermi – Santo Vescovo seduto – testa piena di carattere e di buona forma – tipo italiano – gli occhi attorno a qualche cosa di sanguigno – carattere simpatico naturale – Le ombre però sono scure e con più colore sopra chiaro del tono e senza velature le carni – ossia scritto tinta sopra il caldo sotto chiaro tono – ma di colore magro e con più corpo nelle ombre – tono basso – [***] – con figure di Santi, fiori ed ornati in fondo dorato – (ma del dorato sporco alla fiamminga) – sembrano realmente figuretti ornati fatti nel fondo dorato – collo stampo – sono in rilievo le ombre – la [***] dei lumi – Il fondo oro e qualche pennellata di lacca nelle vesti e di verde per fondo dei fiori grandi [***] – Nelle carni dato il tono locale che è giallastro basso poi pasto le ombre e da fine i contorni – modo fiammingo – modo [***] e che tiene della tempera e fresco – Colore tenero – qualche

cosa di [\*\*\*] alla supergie – ombre scure a corpo non trasparenti – (trovo il manto del quadro di Gian buono a Monte Oliveto in Napoli vedi qui pag. 96) – forme sempre ossee – Il quadro a sofferto alquanto in qualche luogo – p. es. la testa del S. Paolo pure sporco – o ridipinta parte delle carni – così il bianco del S. Girolamo – in qualche altra parte il colore è [\*\*\*] strisciato via – cosa da più – Le sagome esterne ed il girare delle pieghe angolari [\*\*\*] – La forma antica è cambiata e vi fu tutta un nuovo dipinto a baldacchino che [\*\*\*] esservi

- |        |   |   |
|--------|---|---|
| c. 54r | appunti grafici, particolari  | forme – mano del S. Paolo Museo Borbonico<br>amaranto – colore rosso – grasso – rilevato – ribolito – S. Paolo [***] – vedi Donzelli – piede vedi S. Severino   |
| c. 55v | appunti grafici, particolari<br>testa di <i>san Severino</i><br><br>appunti grafici, <i>Bambino</i> , part. | bianco – verde – rosso – perle – rosso – tono basso caldo – rosso rilevato – grasso scuro rilevato – orecchio – castagno – oro – castano scuro – rosso – chiaro – tra gli scuri ed il contorno è sempre chiaro – fiammingo<br><br>piccoli – meschini di forme – caratteri e corretti – colore – vedi nel quadro al Museo – movimento scorcio – contorni dati sopra alla tedesca come Alberto ...?   |
|        | note manoscritte  | Vedi la testa nella 2 storia, la I colorata nel chiostro a S. Severino – Testa piena di forza di carattere – forme buone ed intese le parti – <u>rilievo buono</u> – Tutti bene modellati – La più bella di tutte poi vengono le due alla sua sinistra – vedi somiglianza colla testa de mano di un segnata nel primo fresco colorato – penato che abbia nel tutto del buffo pesante – Quadro molto superiori al Polajuolo a S. Geminiano |
| c. 56r | appunti grafici, <i>Madonna</i> , part.   | corona – bianco – segno muso – scuro – azzurro – bianco – bianco – [***] azzurro – oro  |

	appunti grafici, <i>mani</i> , part.	tozzetti – mano movimento e carattere della Madonna – Museo – bruni – rossi – verde brutti – verde – rossi – verdone fini – lacca rossa – cinta oro ombre rosse
	appunti grafici, <i>Bambino</i> , part.	contorni neri – Pare Lippi frate ed anche fiammingo – [***] Museo – rossastro giallo – pensante colore – veste bianca – imbastito
	note manoscritte	Le parti del taglio viso con grande [***] e previsione – che avvenenza nei tipi – era miglior frescante che pittore ad olio – vedi quadri pag. 76
c. 56v	appunti grafici, particolari	Sinistra al frate nella storia II – diligenza fermezza di contorni [***] – sangue – bellissima sagoma forma – barba – gola – prospettiva – bianco – mani belle – basso di tono di colore – rosso – oro – rilievo scuro castagno – rosso – precisione di contorni bene definiti certi – questo santo è bello più d'un Benozzo Gozzoli – è naturale nella mossa e meglio dell'insieme degli altri – molto meglio del Polajuolo a S. Geminiano – Nella Chiesetta sotterranea di S. Severino – Napoli – vedi pag. 75
c. 57r	appunti grafici, testa del santo	vedi Zingaro pag. – bianco – somiglia alle teste S. Severino freschi – vedi quadro ancora sotterranea S. Severino – <del>vedi</del> <del>Monte Oliveto</del> – durezza – bocca? – barba – barba [***] come a S. Severino – Manto rosso S. Pietro – modo di terminare i panneggi come al quadro di S. Severino
	appunti grafici, <i>Bambino</i>	rivolto all'insù – ricetti – pieghe – imbastito

SCHEDA N. 23



Da Antonio Solario detto lo Zingaro e aiuti  
[Antonio Solario detto lo Zingaro]

*Storie di san Benedetto*

Napoli, Monastero dei Santi Severino e Sossio, chiostro del Platano

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 45r-v



Antonio Solario detto lo Zingaro  
*Storie di san Benedetto* (primo riquadro)  
 Napoli, Monastero dei Santi Severino e Sossio, chiostro del Platano

Da Antonio Solario detto lo Zingaro e aiuti

[Antonio Solario detto lo Zingaro]

*Storie di san Benedetto*

Napoli, Monastero dei Santi Severino e Sossio, chiostro del Platano

Fondo: BMV, Cod. It. IV, 2037 (=12278) taccuino 9, cc. 19v-20r; Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 45r-v

c. 19v	note manoscritte	Zingaro nel Chiostro di S. Severino – Il primo è un chiaro scuro ed è il migliore di tutti – molta intelligenza e verità – a terra verde e bianco [***] i lumi – fatto molto in fretta come sopra un foglio tinto in verde – il fondo – il tono locale – messi i lumi e li contorni e pochi scuri – grande franchezza e fatto con poco – caratteri di pieghe un poco angolare e forme [***] – il 2 ossia il primo colorito – Il giovane quasi di di pastello preso per ricco del vecchio – ora esaminato di nuovo – trovo lo stesso fare di
--------	---------------------	---

disegno del quadro della chiesa – così la donna con il giovane  
 che gli sta vicino e guarda la vecchia con beretto nero, veste  
 rossa, rivolto verde e camicia così molle – altre tinte ora esamino  
 e trovo lo stesso del Vescovo – quadro in alcune teste più  
 composto tra queste teste ed il quadro sotto alla chiesa – Il 3  
 fresco – Il giovane in ginocchio – molto del Mainardi – e così  
 alcune altre teste – quelle nel davanti ricordano in piccolo  
 Mainardi – bella l'architettura ed il cornicione – Mantegna e  
 Pinturicchio – Quello che in una in seguito 4 e tanto imbrattato  
 da restauro che poco o nulla può vedersi nella casa – vestitura  
 del Santo – Il paese è un misto tra il fiorentino e Pinturicchio –  
 5 imbrattato da restauro – sono inferiori alle altre – 6 figure  
 imbrattate da restauro alla tavola – 7 anche questo ha molto  
 sofferto ma rifatto [\*\*\*] – 8 si vedono alcune teste buone di frati  
 a sinistra di chi guarda – sembra [\*\*\*] – Il 9 dove si dice esservi  
 il suo ritratto vedesi alcune teste alla dritta di chi guarda per  
 esempio quello con falco nelle mani che rigira viso, quello che  
 parla e fa segno di ragionare colla mano dritta e dall'altra tiene  
 un bastone – infine quelle 4 teste di nano da questo lato può non  
 farci vedere il primo stato di conservazione – Le teste non  
 mancano di naturalezza – Le mani però sono mani brutte istessi  
 diti sempre difettose – gli insiemi non piantano male – la vicina  
 testa dei cavalli bianco e non sono belle – Il superiore ritratto è  
 un uomo più vecchio di quello che indicasi nel quadro grande al  
 Museo – Vedi il ritratto di Pinturicchio – 10 colla Madonna  
 sopra l'arco, un vescovo, idem altro santo – sofferto ultima da  
 questo lato sotto ha sofferto molto – arco senza pittura – 11  
 ragionamento di frati qui vi si [\*\*\*] che assomiglia al quadro di  
 sotto chiesa – 12 Santo con [\*\*\*] nell'acqua – pittura ha sofferto  
 – 13 frate con un altro dall'[\*\*\*] – sofferto – 14 alla tavola  
 pretesa segnatura – bello il profilo del frate che serve – porta  
 scodella con [\*\*\*] – 15 uomini donne ascoltano la predica  
 (grappo strapazzato) vedi Assisi nella Chieseta di S. Antonio  
 Abate? Via Superbi – 16 frati e pietre – Santi benedice – sofferto

– (17 Lunetta sopra porta dipinta – giovane seduto – [\*\*\*] lo stesso baciamani il Santo pare entri in Convento) non in Aloe – 18 molte figure e frate risuscitato – figure lunghe cola rossiccio chiaro – 19 molte figure er davanti il santo in ginocchio – composizione affollata di figure senza prospettiva – caratteri tozzi – contorni duri e che sentono del fiammingo – altra mano scolare – molto restaurato – brutta architettura – color tetro – Uno che sta a questo modo, ma essere il manto del pittore del Refettorio a S. – Sono freschi che si avvicinano ai Fiorentini – date a Donzelli? – 20 ultimo affresco del Real Santo tutto imbrattato a nuovo

c. 20r	note manoscritte	Sulla base del pilastro della 14 fresco dove sono i frati a tavola – Nicola Antonio lo Zingaro XV c. ??? – XV c. – C. AV. LS. XVR
c. 45v	appunti grafici [particolari vari]	Freschi a S. Severino in Napoli Zingaro – pieno di pieghe angolari – lumi taglienti – Pesello? Vedi certi chiaro-scuro da Rucellai – [***] altri dove è la Caserma indicanti da [***] – semplici capelli pennellati di contorno – tondo curve – angolare tagliente – lumi – brutta – brutti – mano chiesa di sotto – fino – vedi quadro del S. Francesco a S. Lorenzo – come sopra [***] tinta verde mezza tinta il fondo verde poi lumi bianchi taglienti e scuro a tratti – Vedi Santo chiesa di sotto – bianco – giallastro – rossetto – bianco – girali – giallo oro – mani – rossetti – Museo Borbonico mani – rosa – rosso – verde – bianco – verde – rosso – raggi – forma – ha del diafano come cera tinta giallastra – Modo di postare il colore fino vicino al contorno che diventa duro o giallo senza rilievo – guarda la donna e sorride – la donna anche [***] – Rosso – ride Viola – viola – angolare – [***] – tono a corpo sangue – Vedi Vescovo nella chiesa sotto v vecchio – carattere privo di energia – robusto – ben disegnato – vivo – regolare di fronte – chiaro-scuro buoni – colore [***] – ma [***] bene – colore vigoroso –

cana del naso larga – mani brutte alcune tozze – chiesa di sotto  
caratteri – 2 pittura ossia la prima colorata

storia 3 et 2 colorito – colore giallastro e basso di tono – Pier  
della Francesca –

Mainardi – sorride del[\*\*\*] veicolo – nero – Mainardi – scruto –  
brutto – verde – giallo scuro – rosso – imbratato – imbratato –  
giallastro – giallastro

note manoscritte	I caratteri infine di questi freschi per lo stile e forme mani sono quelli del quadro della chiesa di sotto – certe mani brutte e dita – Per colore è di tono giallastro basso
---------------------	--





Da Ignoto pittore del secolo XV  
[Leonardo da Besozzo e ignoto maestro napoletano]  
*Sant'Antonio da Padova*  
Napoli, Chiesa di San Lorenzo Maggiore<sup>41</sup>  
BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278) taccuino 9, c. 23v

<sup>41</sup> La tavola era attribuita, secondo De Dominici, a Simone Napoletano, ma Cavalcaselle crede invece sia opera di un artista in opera nel XV secolo, confermato dall'iscrizione presente sul dipinto che dice «1438». Cfr. Crowe-Cavalcaselle 1864-1866, I (1864), p. 320. L'attribuzione odierna si deve a Bologna, 1950, pp. 93 e 98; 1977, p. 4, 17 n. 40.



Leonardo da Besozzo e ignoto maestro  
napoletano  
*Sant'Antonio da Padova*  
Napoli, Chiesa di San Lorenzo Maggiore  
[Foto: Vincenzo Ierro]

Da Ignoto pittore del secolo XV

[Leonardo da Besozzo e ignoto maestro napoletano]

*Sant'Antonio da Padova*

Napoli, Chiesa di San Lorenzo Maggiore<sup>42</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278) taccuino 9, c. 23v

c. 23v	Note manoscritte	regolare tempera dolce graziosa – naturalezza – tavola molto restaurata specialmente gli angeli – S. Antonio testa rilievo e modellatura – chiaro scuro – intelligenza delle parti – colore osseo tempera tinteggiata sveglia – [***] HAC. REGULA SECVTI FUERIT PAZ SVP angelo cartello dell'altro quadro del S. Francesco che dà la regola
--------	---------------------	---

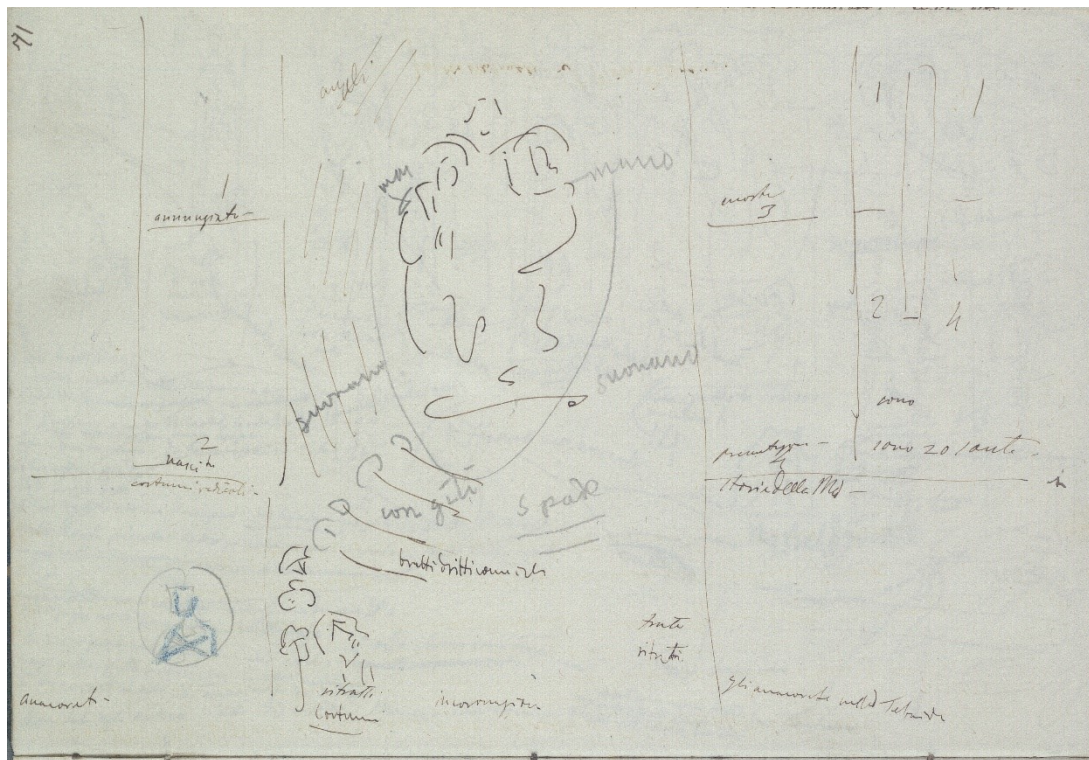
Appunti grafici	Fisionomia dolce regolare – rilievo – gilgio argento – tutti argenti rilievo – rovinato – rilevato – rilievo argento – rovinato – angeli – punteggiato – fondo giallastro – A. D. MMCCCCXXXVIII die XXIII. IVNII – nel 1438 Antonello a Napoli p. 197 mio lavoro <sup>43</sup> – tempera – dolcissima – sono 4 angeli – S. Antonio – S. Antonio Cap. dei Sacramenti
--------------------	---

<sup>42</sup> La tavola era attribuita, secondo De Dominici, a Simone Napoletano, ma Cavalcaselle crede invece sia opera di un artista in opera nel XV secolo, confermato dall'iscrizione presente sul dipinto che dice «1438». Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 320. L'attribuzione odierna si deve a BOLOGNA, 1950, pp. 93 e 98; 1977, p. 4, 17 n. 40.

<sup>43</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1857, p. 197.



SCHEDA N. 25



Da Leonardo da Besozzo

[Leonardo da Besozzo]

*Storie della Vergine*

Napoli, Chiesa di San Giovanni a Carbonara (cappella Caracciolo del Sole)

BMV Cod. It. IV 2037 (=12278) tacc.9, cc. 54v



Leonardo da Besozzo

*Storie della Vergine*

Napoli, Chiesa di San Giovanni a Carbonara (cappella Caracciolo del Sole)

Da Leonardo da Besozzo

[Leonardo da Besozzo]

*Storie della Vergine*

Napoli, Chiesa di San Giovanni a Carbonara (cappella Caracciolo del Sole)<sup>44</sup>

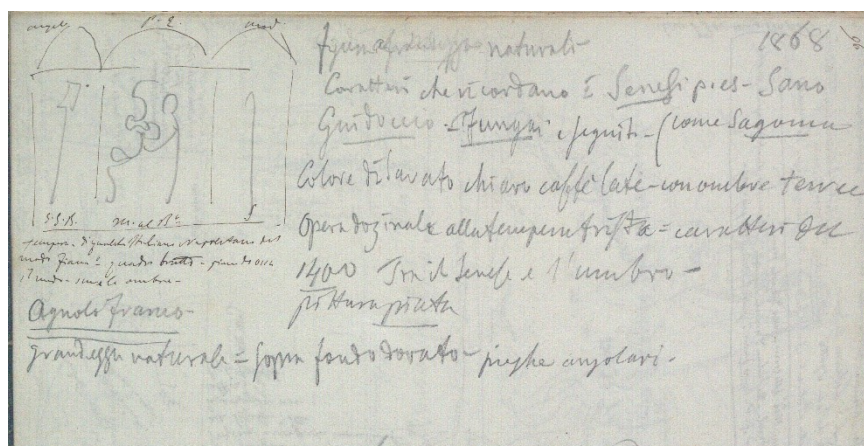
Fondo: BMV Cod. It. IV 2037 (=12278) tacc.9, cc. 54v-55r

cc.	Note	LEONARDUS DE BISSUCIO de Mediolano hanc cappellam
54v-	manoscritte	et hoc sepulcrum pinxit - [***] <u>imbrattate del rectum</u> – ricorda
55r		le brutte cose dell’Umbria cioè i brutti imitatori di Gentile [***] a Perugia? - [***] dell’Incoronazione – sono meno deformi – il colore è tenero – giallo – (Prima di entrare posteriormente un S. G. Battista veramente deforme) ed imbrattato dal restauro - di contro un santo Vescovo e sotto Leonardus de Bisuccio mediolano ornavat – imbrattato da restauro – S. Giovanni a Carbonara Napoli – altro milanese S. Pietro ad Aram <sup>45</sup>
	Appunti grafici	angeli – annunziata – nascita – coro – storie della Mad. – sono 20 Santi – 2-4 – ritratti – brutti dritti come [***]

---

<sup>44</sup> Ritenuti, secondo De Dominici opera di Gennaro di Cola con interventi del Maestro Stefanone. Catalani per primo lesse l’iscrizione, riportando nell’orbita dell’artista citato l’esecuzione (1842, p. 27-28). Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), pp. 332-333.

<sup>45</sup> Cavalcaselle fa riferimento a Protasio Crivelli, pittore milanese della fine del XV secolo, che aveva dipinto, nella chiesa di S. Pietro ad Aram, una Madonna con Bambino e quattro angeli, ora a Capodimonte.



Da Ignoto artista napoletano alla maniera fiamminga

[Angiolillo Arcuccio]

*Madonna che allatta il Bambino tra san Giovanni e sant'Antonio, Annunciazione, Padre Eterno*

Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore (cappella San Bonito)

[Napoli, deposito presso la locale soprintendenza]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino, c. 27v



Angiolillo Arcuccio

*Madonna che allatta il Bambino tra san  
Giovanni e sant'Antonio, Annunciazione,  
Padre Eterno*

Napoli, deposito presso la locale  
soprintendenza

[Immagine "Fototeca Zeri"]

Da Ignoto artista napoletano alla maniera fiamminga

[Angiolillo Arcuccio]

*Madonna che allatta il Bambino tra san Giovanni e sant'Antonio, Annunciazione, Padre Eterno*

Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore (cappella San Bonito)

[Napoli, deposito presso la locale soprintendenza]<sup>46</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino, c. 27v

c. 27v	Note	tempera di qualche italiano Napoletano del modo fiammingo –
	manoscritte	quadro brutto – pieno di ossa – il modo [***] ombre – Agnolo Franco – grandezza naturale – sopra fondo dorato – pieghe angolari – figure grandezze naturali – 1868 – caratteri che ricordano i senesi p. es. Sano Guidoccio Fungai e seguito (come sagoma colore [***] chiaro caffè late – con ombre tenue – opera dozzinale alla tempera triste – caratteri del 1400 tra il senese e l'umbro – pittura [***] – Cappella S. Bonito trittico – in campo d'oro – Madonna delle Grazie seduta nel mezzo col bambino da un lato S. Giovanni Battista; dall'altro S. Antonio Abate, e nelle fra lunette nel mezzo Padre Eterno, e l'annunziazione nelle altre – Scienziati – S. Domenico Napoli – Monte Oliveto – restaurata nel 1874 etc. pittura da Giuseppe Abate – Sopra il presepio di Mino – la lunetta colla pittura del P. E. ed angeli rovinato – la pittura ove è la finestra di [***] come era (sospeso il restauro)

Appunti	angelo – P. E. – Madonna – S. G. B. – M. col B. – S
grafici	

---

<sup>46</sup> Indicata dal De Dominici come opera di Agnolo Franco, viene dal Cavalcaselle riportata nel testo a stampa come di un artista alla maniera dei seguaci senesi di Fungai o Benvenuto di Giovanni. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 2 (p. 78). Il trittico è stato attribuito nel 1950 ad Angiolillo Arcuccio da Raffaello Causa. Cfr. CAUSA 1950.





Da Ignoto artista alla maniera di Giovanni da Udine

[Ignoto Pittore napoletano del secolo XV]

*Trasfigurazione tra i santi Sebastiano e Nicola*

Napoli, Chiesa di Monteoliveto (cappella Piccolomini)

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 28r



Ignoto Pittore napoletano del  
secolo XV

*Trasfigurazione tra i santi  
Sebastiano e Nicola*

Napoli, Chiesa di Monteoliveto  
(cappella Piccolomini)

Da Ignoto artista alla maniera di Giovanni da Udine

[Ignoto Pittore napoletano del secolo XV]

*Trasfigurazione tra i santi Sebastiano e Nicola*

Napoli, Chiesa di Monteoliveto (cappella Piccolomini)<sup>47</sup>

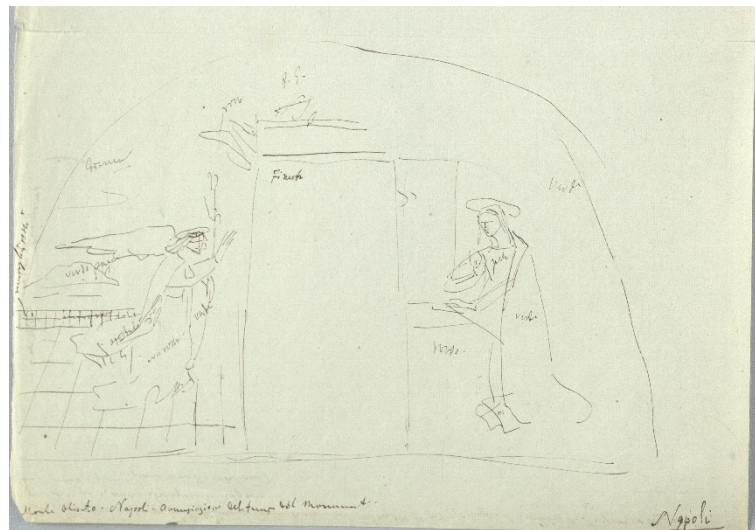
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 28r

c. 28r	Note	Silv(estro)·de· <u>Buono</u> – Murray 104 – S. Restituta p. 103 – no –
	manoscritte	Scienziati 389 – caratteri meschini – mani piccole – pieghe angolari – forme di osso – Monte Oliveto chiesa – chiesa – Cristo che benedice ed ha il mondo colore tetro – assomiglia ai pittori di Udine – legno carattere insieme meschinetto – pieghe rosse vino più facili nel partito – fondo città tempio antico – tocco in oro – acqua – navi – nel paese figurette – uno in cavallo – seguito – nel cielo volo di uccelli – angeli dritti magri – figure piatte senza rilievo – Brutta apertura delle bocche – colo stretto e malfatto – colore biggio – tetro – mosse caricate – Crudo – più di Palmezzano – osseo – Giovanni da Udine – tempera ossea grassa – viziata – mista – pittura sporca ed [***] – quasi al naturale – sia il detto Crivelli di S. Pietro ad Aram – vedi Donzelli a S. Domenico Maggiore – p. 75 quadro dato allo Zingaro – S. Severino chiesa di sotto
	Appunti grafici	gloria – angioletti – raggi – serafini 3 – angeli [***] – rossi – serafini 3 – vescovo – paese – vescovo – barca – acqua – paese – [***] – giallo – nuvola – ragazzo vaso in mano – Peruginesco – rosso tetro scuro – olio – Madonna prega – 14 – veste uva e fiori di lacca – orlo nero rilievo – [***] – sono 13 – S. Sebastiano – sente del Peruginesco

---

<sup>47</sup> Tramandata come opera di Silvestro Buono, è invece da Cavalcaselle ricondotta alla mano di un ignoto artista napoletano che ha risentito dell'influenza di Perugino e Pinturicchio, e lo colloca prima del quadro a Santa Restituta all'epoca pure riferito come opera di Silvestro Buono (oggi attribuito ad Andrea Sabatini). Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 2 (p. 105). Attribuita da Bologna a un ignoto artista napoletano. Cfr. BOLOGNA 1977, nota 17 (pp. 213-214). Cfr. VITA DI BUONO DE' BUONI E DI SILVESTRO 2003, pp. 383-384.





Da Ignoto artista alla maniera fiamminga

[Ippolito Donzelli]

*Annunciazione*

Napoli, Chiesa di Monteoliveto (cappella Piccolomini)

BMV Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 46v



Ippolito Donzelli

*Annunciazione*

Napoli, Chiesa di Monteoliveto (cappella Piccolomini)

Da Ignoto artista alla maniera fiamminga

[Ippolito Donzelli]

*Annunciazione*

Napoli, Chiesa di Monteoliveto (cappella Piccolomini)<sup>48</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 28r; Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 46v

c. 28r	Note manoscritte	nella cappella in una finestra l'annunciazione di stile fiamminga in più parti perduta
c. 46v	Appunti grafici	Padre Eterno – rosso – finestra – verde – verde paese – giallo – muraglia rossa – rosso – verde – verde – apostoli – era rosso – rosso – Monte Oliveto – Napoli – Annunciazione del [***] del monumento

---

<sup>48</sup> Questi affreschi sono stati di recente riferiti alla mano di Ippolito Donzelli. Cfr. SRICCHIA SANTORO 2015, pp. 63-84.



Da Ignoto pittore alla maniera fiamminga, fine secolo XV

[Reginaldo Piramo da Monopoli]

*Madonna in trono col Bambino e i santi Girolamo e Antonio*

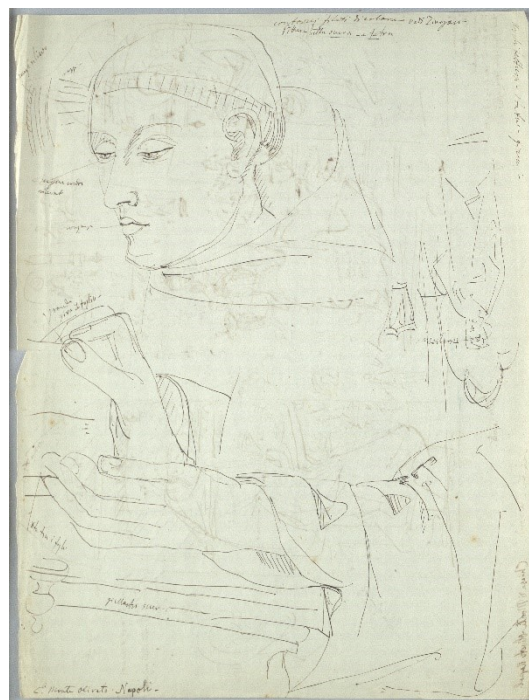
Napoli, Chiesa di Monteoliveto (cappella Tolosa)

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 34r, 32v<sup>49</sup>



<sup>49</sup> Pubblicati in CIAMPI 1999-2000, immagine 10a, d.





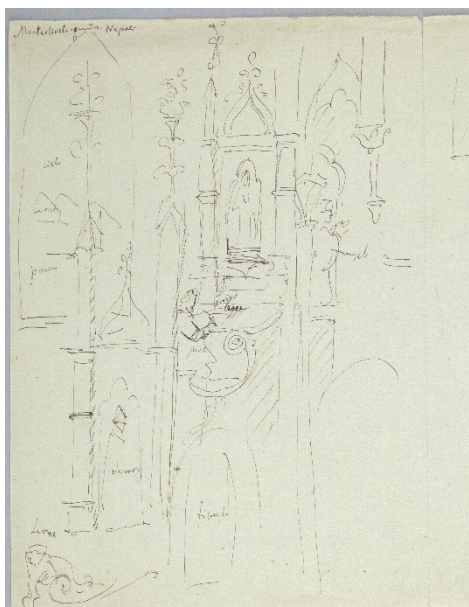
Da Ignoto pittore alla maniera fiamminga, fine secolo XV

[Reginaldo Piramo da Monopoli]

*Madonna in trono col Bambino e i santi Girolamo e Antonio*

Napoli, Chiesa di Monteoliveto (cappella Tolosa)

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 32r, 34v<sup>50</sup>



Da Ignoto pittore alla maniera fiamminga, fine secolo XV

[Reginaldo Piramo da Monopoli]

*Madonna in trono col Bambino e i santi Girolamo e*

*Antonio*

Napoli, Chiesa di Monteoliveto (cappella Tolosa)

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 46r

<sup>50</sup> Pubblicati in CIAMPI 1999-2000, immagine 10b, c.



Reginaldo Piramo da Monopoli  
*Madonna in trono col Bambino e i santi Girolamo e Antonio*  
 Napoli, Chiesa di Monteoliveto (cappella Tolosa)

Da Ignoto pittore alla maniera fiamminga, fine secolo XV

[Reginaldo Piramo da Monopoli]

*Madonna in trono col Bambino e i santi Girolamo e Antonio*

Napoli, Chiesa di Monteoliveto (cappella Piccolomini)

[Napoli, Chiesa di Monteoliveto (cappella Tolosa)]<sup>51</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 32r-v, 34r-v, 46r

c. 34r	Note	libri - pietra - cielo - paese - rossiccio - S. Girolamo - molto
	manoscritte	scolorito - mani che [***] - testa grande con lunga barba
		benedice - finestra - paese - pietra - capitello - angelo - cielo -

<sup>51</sup> De Dominici l'assegna a Maestro Stefanone, mentre Catalani più cautamente dice di un ignoto artista napoletano del XV secolo (Catalani 1845-1853, II (1853), p. 46). Cavalcaselle riconosce una certa affinità con il polittico di San Severino, e nel testo a stampa scrive di un artista influenzato dalla maniera del primitivo stile fiammingo, simile al *San Berardino* del Museo Borbonico. Crowe-Cavalcaselle 1864-1866, I (1864), pp. 333-334. Oggi l'opera è stata riferita alla mano del miniaturista Reginaldo Piramo da Monopoli, vissuto tra il XV e il XVI secolo. Cfr. PERRICCIOLI SAGGESE 2015.

marmo - vescovo che legge - libro - leone - imperatore - figura seduta - non manca di eleganza la sagoma - rosso - pieghe - figura che legge in piedi - ornati - Paese Piero della Francesca - giallastri - senza rilievo - figura di testa pesante - magra - buono lo stile delle pieghe fiamminghe - giallastro - fiamminghe pieghe - scalino - Chiesa di Monte Oliveto Napoli

- c. 32v      Appunti grafici      questa testa sente del 1500 però i Santi sono del 400 e il putto - Si direbbe posteriore la testa della Mad. E le mani - Tipo Silvestro Boni? - Silvestro Boni tipo S. Restituta? - raggi - rosse perle - lumi taglienti vicino le ombre - rilevati contorni - oro - lumi - corto - piccolo - ovale - metallo - figure meschinette di corpo - forito di bianco il colore - deforme - libro - Chiesa di Monte Oliveto Napoli
- c. 32r      colore rilevato nei contorni - contorni ripresi [\*\*\*] - acqua - campagna - tocchi rilevati - alberetti foglie [\*\*\*] Piero della Francesca - rilevato - rosso lacca - modi di disegnare S. Severino Zingaro - colore contorni rilevati prospettiva - barba fissa - riccia cruda [\*\*\*] ma che differenza da V. Eyck - Stefanone? - Chiesa di Monte Oliveto Napoli
- c. 34v      contorni filati di colore - vedi Zingaro - pittura scura e tetra - architettura - [\*\*\*] crudo rilevato - grande gira il foglio - tono rosso - dito tiene i fogli - giallastro scuro - C. Monte Oliveto Napoli



This is a black and white reproduction of a Renaissance painting, likely by Sandro Botticelli, depicting the Adoration of the Kings. The main scene is set within a dark, architectural space. The Virgin Mary is seated on a throne, holding the Christ Child on her lap. A king kneels before them, offering a gift. To the left, two other kings stand, one holding a staff. On the right, an angel appears, holding a cross and a staff. Below the main scene is a wide, detailed frieze showing a landscape with figures and buildings.

386

Da Silvestro Buono

[Andrea Sabatini da Salerno]

*Madonna in trono tra santa Restituta e san Michele*

Napoli, Basilica di Santa Restituta<sup>52</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 20v

c. 20v	Note manoscritte	La guida dei Scienziati di 1500 ma ora leggesi 1590 per quest'ultima data – pare troppo tardo – l'apparenza sarebbe del 1550 e non più – vedi chiesa Monte Oliveto altro quadro pag. 96 – Silvestro Buono fec.(t) 1590 – colore [***] sopra fondo bianco tavola – colore grasso sugoso – colore sugoso – Putto meschinetto – Giannicola colore ma più veneziano – Catalani dice 1509 – colore con grasso come Andrea talvolta – Scienziati p. 256 T. I – Belle figurette ma tutti imbrattati da restauro – S. Restituta al Duomo
	Appunti grafici	Santa simpatica – panno scollato – rosso – Antonello – <u>Cima</u> – regolare – fiore – meschino – cielo – rosso – croce – libro – [***] – sangue – veste – rosso – Perugino pieghe – [***] – SILVESTRO·B(u)ONO·FEC(it)·ANNO·D·1590 <sup>a</sup> – diavolo – S. Restituta? – D. 1590 <sup>a</sup> – tavola $\frac{3}{4}$ il naturale – gradini – Santa figuretti – barca con figurette

---

<sup>52</sup> Cavalcaselle, fidandosi delle parole del Catalani che dice essere del 1509 (CATALANI 1842, pp. 15-16) scrisse: «the style of the picture is of the opening of the 16th century, recalling that of the pupils of Perugino and Pinturicchio». Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II (1871), nota 2 (p. 105). Oggi l'opera è stata restituita alla mano di Andrea Sabatini. Cfr. *Vita di Buono de' Buoni e di Silvestro suo figliuolo pittori*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), p. 379.





Da Francesco da Tolentino

[Francesco da Tolentino]

*Adorazione dei Magi; santi francescani; Annunciazione; Nascita di Gesù; Incoronazione della Madonna*

Napoli, Monastero di Santa Maria la Nova (refettorio)

[Napoli, Sala del consiglio della città metropolitana di Napoli]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278) tacc.9, cc. 28v-29r



Da Francesco da

Tolentino

*Adorazione dei Magi; santi francescani; Annunciazione; Nascita di Gesù; Incoronazione della Madonna*  
Napoli, Sala del consiglio della città metropolitana di Napoli

Da Francesco da Tolentino

[Francesco da Tolentino]

*Adorazione dei Magi; santi francescani; Annunciazione; Nascita di Gesù; Incoronazione della Madonna*

Napoli, Monastero di Santa Maria la Nova (refettorio)

[Napoli, Sala del consiglio della città metropolitana di Napoli]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278) tacc.9, cc. 28v-29r.

cc.	Note	Refettorio S. Maria la Nova Napoli – vedi S. Angelo a Nilo –
28v-	manoscritte	vedi Liveri presso Nola – foglio volante
29r		
	Appunti grafici	incoronazione – Pinturicchio – tipo [***] – naso grosso – [***] – pieghe gialle forme [***] – Liveri angeli – giallo – nuvole – carattere scuro come Raffaello I maniera – ripanati[***] – dito indica il presepio – carattere Napoletano – giovane – nero – teste tutte impasticciate – sono n° 5 – nero – cavalli – arabeschi Perugino alla Liveri – a righe rosse e nere nuove – istesse pieghe Liveri – 3 angeli – sofferto corni – capanna – pregano – colore vivo e [***] – ombre nere scure – 3 angeli con [***] – contorni - Colore vivo – ombre tette pavonazze – metodo Tiberio come Montefalco – pieghe rette – ma volagi Perugineschi – occhi di pieghe Peruginesco – Pinturicchio – vedi Francesco Tolentino (da Tolentino) 1531, 1525, Liveri – vedi Liveri – Molonequi a S. Maria Nuova [***] – [***] difettoso ma gli stessi principi di Liveri – Non potrebbe essere stato un <u>compagno a Tiberio d'Assisi</u> – vedi nella chiesetta di Assisi degli Angeli – Meglio vedi di Melanzo [appunti grafici]: Liveri pieghe imbottite – gialla triste – giallastro carni – [***] violino – affolata – nuvoli – Pinturicchio – [***] crudo qualche passo – [***] dipinto – [***] S. Bernardini – vivo forme rugate – contorni neri – vedi Liveri – Tiberio di

Assisi – [\*\*\*] vescovi 2 – paese – ombre nere colori vivi – acqua  
– barca – gili – giallo – arabeschi come a Liveri – S. Francesco  
– scuro – abito nuovo – sono a righe scure – colombi – mani  
Liveri





## Da Ignoto artista alla maniera umbra

[Stefano Sparano]

*San Michele Arcangelo; Sant'Andrea*

Napoli, Chiesa di Sant'Angelo a Nilo (sagrestia)

[Napoli, deposito presso la locale soprintendenza]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 13r-13v





Da Ignoto artista alla maniera umbra  
[Stefano Sparano]

*San Michele Arcangelo; Sant'Andrea*  
Napoli, Chiesa di Sant'Angelo a Nilo  
(sagrestia)

[Napoli, deposito presso la locale  
soprintendenza]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo  
1, c. 14r



Stefano Sparano  
*San Michele Arcangelo*  
Napoli, deposito presso la locale  
soprintendenza



Stefano Sparano  
*Sant'Andrea*  
Napoli, deposito presso la locale  
soprintendenza

Da Ignoto artista alla maniera umbra

[Stefano Sparano]

*San Michele Arcangelo; Sant'Andrea*

Napoli, Chiesa di Sant'Angelo a Nilo (sagrestia)

[Napoli, deposito presso la locale soprintendenza]<sup>53</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 13r-14r

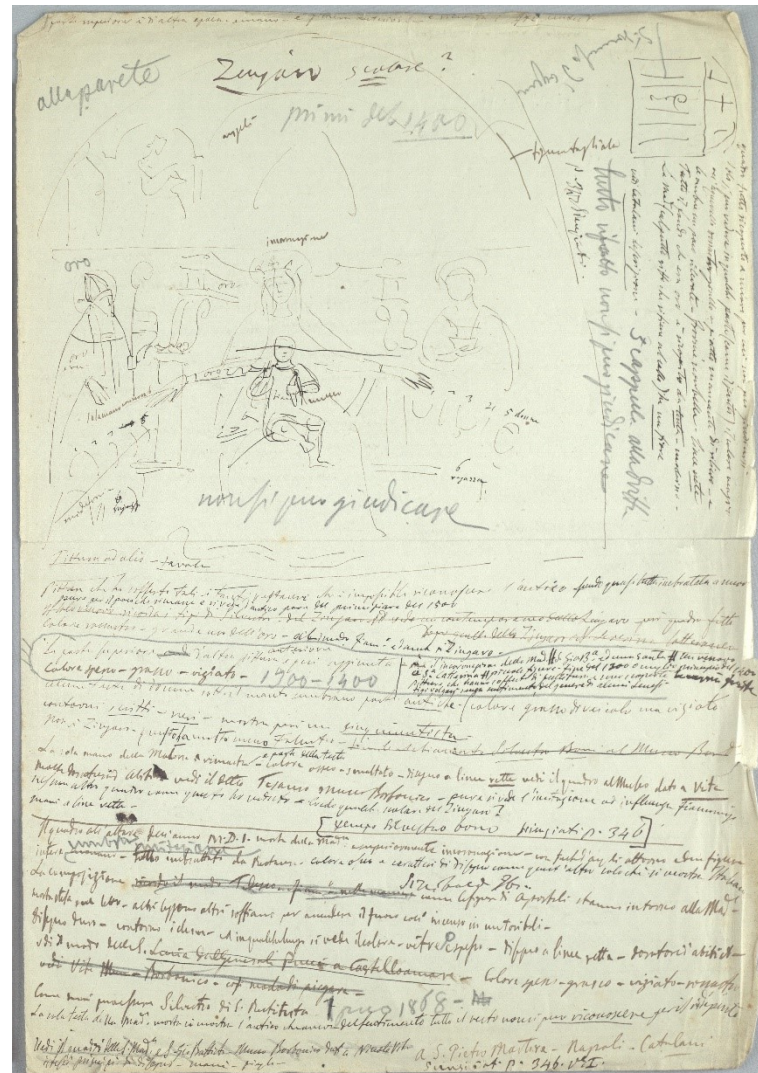
c. 13r	Note e appunti	tempera non olio – tavola – 5 ½ spane circa – laccio di braccio – ali scure vestono – [***] - ricco ornato – verdone – rosso – oro tutto – Perugino ricchi di pieghe a svolazzo – Perugino verde chiaro – armatura – oro – corno – verde – tratti – lumi gialli verde – marmo biancastro – due giri sopra il fondo oro – giallo – lumi – oro – Colore rossastro come Gian Nicola Manni – non qui trasparente vedi Cambio cappelle p.4 [o Perugia?]. Tutto pieno di sentimento. Raffaellesco. Figura movimento bello, pieno di affetto, colore simpatico. Nel disegno in qualche squadratura, sente del Lippi, specialmente le mani. Chiaro scuro buono. Non delle belle opere di quel tempo e meglio opera del Gian Nicola. Figura elegante, proporzioni buoni, molto meglio di Eusebio di S. Giorgio. Ricco di ornati. – Dipinto tutto sopra fondo dorato tinta colore per tono, ed ombre a tratti, olio. Ricco di ornati eleganti, quanto amava l'ornato. Del genere come Raffaello e Perugino, l'ornato vedi dipinto Raffaello 1500. Tinta delle carni sugosa. Dipinto ad olio, tono locale caldo, ombre fatte a tratti sopra come alla tempera. La figura molto involupata nella forma. Ombre non scure di questo. Vedi Raffaello ricco del 1502. Tutto ripassato a tratti caldi come affresco – Angiolino Roccadirame (scolare dello Zingaro?), Guida dei Scienziati p. 386? – 4 ½ figurette stanno in alto collocate che devono esser state parte di predella di queste due figure – molto guaste – dove il centro?
--------	-------------------	---

---

<sup>53</sup> Assegnati dal De Dominici ad Angiolillo Roccadirame, il Cavalcaselle li ritiene invece opera di Silvestro Buono. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 2 (p. 105). Oggi le tavole sono state attribuite a Stefano Sparano, artista del casertano ricordato dal Summonte come collega del Sabatini. Cfr. VITA DI ANGIOLILLO ROCCADERAME 2003, nota 5 (pp. 322-323).

cc. ciuffo – scuro – giallo – ombre a tratti – bello il partito di pieghe,  
 13v- rosso vino – rosso sugoso di tono – marmo chiaro [\*\*\*] in  
 14r marmo – verdone – rosso – S. Andrea Apostolo – belli – tendini  
 – fasciati – piedi da giovane – asciato – magro sono stile di  
 Raffaello 1500-2. – Forme asciutte, secche, ombre a tratti ma  
 poco scure, rossastre e brune. Toni degli abiti sugosi, bassi di  
 tono, colore infocato bruno basso ma simpatico. Ricorda tipi  
 di Pinturicchio come nel soffitto Araceli e Perugia gradino[?] –  
 dita lunghe e scarne, unghie rossastre mandorle, attacchi stretti,  
 occhi piccoli. Ombre cacciate forti a tratti. – Tempera e non  
 olio con vernice? Preparato con tono locale chiaro, ripassato a  
 tratti caldi rossi e modellato poi col nero le ombre e contorni  
 come l'affresco – tempera dolce – mani piccole – Deve essere  
 opera da giovani tutti – ciuffi – tratti – biancastra – verdone –  
 giallo – fasci – verdone abito – tutti ripassati a tratti – erano del  
 Sig. Brancacci – Sagrestia di S. Angelo a Nilo – Napoli





Da Ignoto pittore napoletano  
[Ignoto pittore napoletano]  
Vergine con Bambino tra santo vescovo, santa Lucia, schiere di devoti  
Napoli, Chiesa di San Pietro Martire<sup>54</sup>  
BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 47v





Ignoto pittore  
 napoletano del secolo  
 XVI  
*Vergine con Bambino tra  
 santo vescovo, santa Lucia,  
 schiere di devoti*  
 Napoli, Chiesa di San  
 Pietro Martire

Da Ignoto pittore napoletano

[Ignoto pittore napoletano del secolo XVI]

*Vergine con Bambino tra santo vescovo, santa Lucia, schiere di devoti*

Napoli, Chiesa di San Pietro Martire<sup>55</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 47v

- |        |                     |  |
|--------|---------------------|--|
| c. 47v | Note<br>manoscritte | parte superiore è di altra epoca e mano è pittura anteriore e ricorda i fiorentini – pittura ad olio – tavola – Pittura che ha sofferto tali e tanti restauri che è impossibile riconoscersi l'antico fondo quasi tutto imbratata a nuovo – pure per il poco che rimane e si vede d'antico pare del principiare del 1500 – però quadro fatto colore rossastro grande uso dell'oro al modo fiammingo ed anche di Zingaro – La parte superiore <del>erede</del> d'altra pittura anteriore e qui aggiunta – è l'incoronazione della Madonna (S. Giovanni Battista ed una santa un vescovo e S. Catterina) piccole figure, fine del 1300 o meglio principio del 1400 – pitture che hanno sofferto di pullitura e sono scoperte le carni [***] – tipi volgari senza sentimento del genere di alcuni |
|--------|---------------------|--|

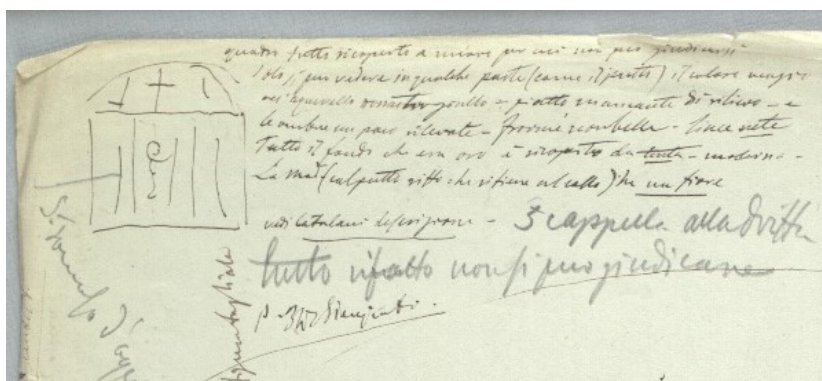
---

<sup>55</sup> Cfr. DI NATALE 1980.

Senesi – colore spesso-grasso-viziato – 1300-1400 – alcune teste di donne sotto il mano sembrano parti antiche (colore grasso di veicolo ma viziato – contorni scritti neri mostra più un [\*\*\*] – Non è Zingaro questo ha molto meno talento – La sola mano della Madonna è rimasta e parte della testa – colore osseo smaltato – disegno a linee rette vedi il quadro al Museo dato a Vite – Molta [\*\*\*] vedi il detto Tesoro Museo Borbonico – pure si vede l'imitazione ad influenza fiamminga – [\*\*\*] altro quadro come questo ho veduto – Credo qualche scolare del Zingaro? Mani a line rette – (tempo Silvestro Bono Scienziati p. 346) – Il quadro all'altare dell'anno M·D·I morte della Madonna e superiormente incoronazione con teste d'angeli attorno e [\*\*\*] figure intero umbra imitazione [\*\*\*] – tutto imbrattato da restauro – colore osseo e caratteri di disegno come quest'altro solo che si mostra Italiano – La composizione ~~ricorda il modo Tedesco e Fiammingo nelle mani~~ [\*\*\*] come le figure di Apostoli stanno intorno alla Madonna – mostra stessa sul letto – altri leggono altri soffiano per accendere il fumo con incenso in [\*\*\*] – Disegno duro – contorno idem – ed in qualche luogo si vede il colore vitreo e spesso – disegno a linee rette – [\*\*\*] etc. – Vedi il modo della S. ~~Lucia dal Generale Pucci a Castellamare~~ – colore spesso – grasso – viziato – rossastro – Come nei pare essere Silvestro di S. Restituta – può 1868 – La sola testa della Madonna morta si mostra l'antico [\*\*\*] del sentimento tutto resto non si può riconoscere per il ridipinto – A S. Pietro Martire – Napoli – Catalani – Scienziati p. 346 V. I

Appunti  
grafici

alla parete – Zingaro scolare? – angeli – primi del 1400 – figura tagliata – oro – incoronazione – oro – oro e [\*\*\*] – sola mano [\*\*\*] – bianco – mano – donna – moderni – ragazzi – ragazza – non si può giudicare



Da Ignoto

[Ignoto pittore napoletano del secolo XVI]

*La Vergine tra san Leonardo e san Tommaso; Trinità e santi*

Napoli, Chiesa di San Pietro Martire

[Napoli, deposito presso la locale soprintendenza]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 47v



Ignoto pittore napoletano del  
 secolo XVI

*La Vergine tra san Leonardo e san  
 Tommaso; Trinità e santi*

Napoli, deposito presso la  
 locale soprintendenza



Da Ignoto

[Ignoto pittore napoletano del secolo XVI]

*La Vergine tra san Leonardo e san Tommaso; Trinità e santi*

Napoli, Chiesa di San Pietro Martire

[Napoli, deposito presso la locale soprintendenza]<sup>56</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 47v

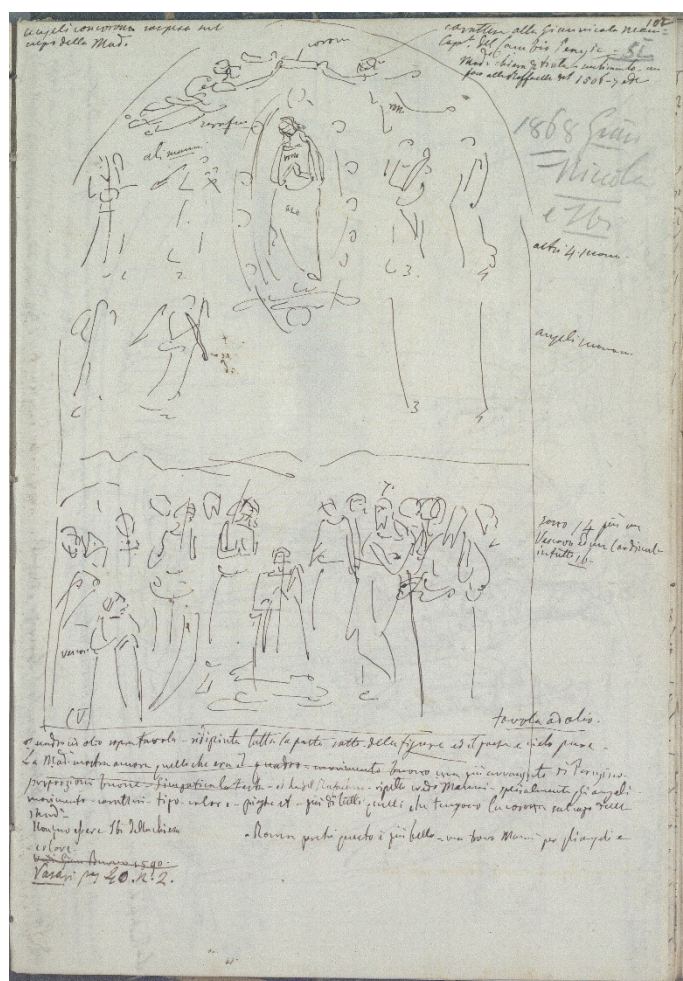
c. 47v	Note	quadro tutto ricoperto a nuovo per cui non può giudicarsi –
	manoscritte	solo si può vedere in qualche parte (come il putto) il colore magro nell'aquerello [***] piatto mancante di rilievo e le ombre un poco rilevate – forme non belle – linee rete – Tutto il fondo che era oro è ricoperto da tinta – meschina – La Madonna (col putto ritto che si tiene al collo) ha <u>un fiore</u> – vedi <u>Catalani</u> <u>descrizione</u> <sup>57</sup> – 5 cappella alla dritta tutto rifatto non si può giudicare – p. 347 Scienziati - S. Tommaso d'Aquino

---

<sup>56</sup> Considerata dalla tradizione come opera di Silvestro Buono, Cavalcaselle non conferma né smentisce, semplicemente lo ritiene «tutto rifatto, non si può giudicare». Nella *History* il dipinto non viene menzionato.

<sup>57</sup> «Nella quinta cappella vi è una tavola in quattro pezzi con la Vergine col Figliuolo, s. Tommaso, il maestro del Santo, e sopra l'Eterno Padre con Cristo Crocifisso fra le ginocchia, ed allato S. Sebastiano, S. Matteo e un angelo. Opera di Buono de' Buoni interessante assai» (CATALANI 1845-1853, II (1853), p. 164). Cfr. DI NATALE 1980.

SCHEDA N. 35



Da Perugino  
*Santa Maria Assunta*  
 Napoli, Duomo  
 BMV, Cod. It. IV 2032  
 (=12273), fascicolo 1, c. 21v

Da Perugino  
*Santa Maria Assunta*  
 Napoli, Duomo



Da Perugino

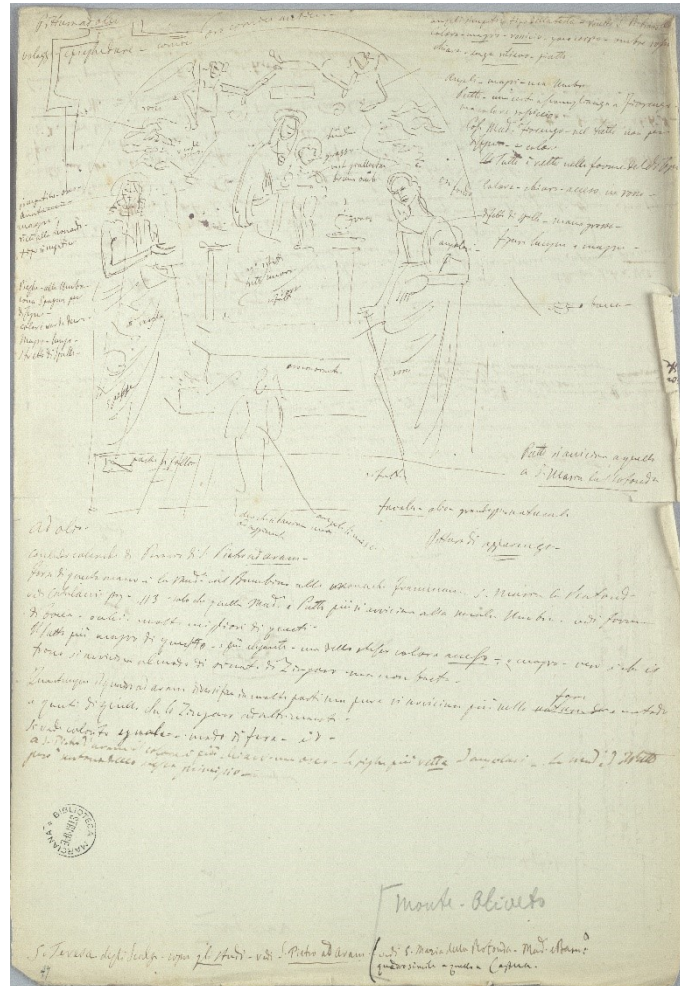
*Santa Maria Assunta*

Napoli, Duomo

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 21v

c. 21v	Note	Angeli con corona sospesa sul capo della Madonna – corona –
	manoscritte	carattere alla Giannicola Manni – Cappella del Cambio Perugia – sì – Madonna chiara di tinta ... un poco alla Raffaello del 1506-7 etc. – rosso – serafino – ali Manni – oro – 1868 Gian Nicola [***] – altri 4 suoni – angeli suonano – sono 14 più un Vescovo ed un Cardinale in tutto 16 – vescovo – tavola ad olio – Quadro ad olio sopra tavola – ridipinta tutta la parte sotto delle figure ed il paese e cielo pure – La Madonna mostra ancora quello che era il quadro – movimento buono ma più avanzato di Perugino – proporzioni buone – Simpatica la testa ed ha del Raffaellino – ripeto credo Manni – specialmente gli angeli – movimento caratteri tipo colore pieghe etc. più di tutti quelli che tengono la corona sul capo della Madonna – Non può essere il ... della chiesa – Roma parti questo è più bello ma trovo Manni per gli angeli e colore – Vasari pag. 40 n. 2





Da Ignoto artista alla maniera umbra

[Francesco Cicino da Caiazzo]

Madonna della Pace e i santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria

Napoli, Chiesa di Santa Teresa degli Scalzi

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 47r

Francesco Cicino da Caiazzo  
*Madonna della Pace e i santi Giovanni Battista  
e Caterina d'Alessandria*  
Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte



Da Ignoto artista alla maniera umbra

[Francesco Cicino da Caiazzo]

*Madonna della Pace e i santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria*

Napoli, Chiesa di Santa Teresa degli Scalzi

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>58</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 47r

---

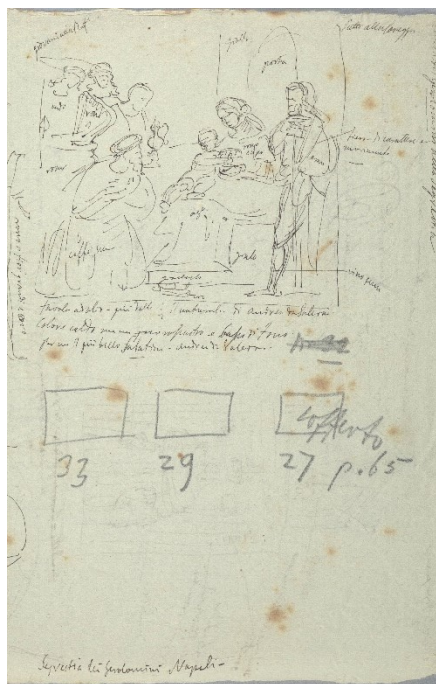
<sup>58</sup> Grazie al disegno di Cavalcaselle, e alle sue annotazioni topografiche, è possibile individuare la provenienza, finora ancora ignota, da una ben precisa chiesa napoletana: Santa Teresa degli Scalzi. De Dominici non fa menzione di quest'opera, mentre Catalani la descrive come opera dello Zingaro o della sua scuola: «Sulla porta interna della camera che conduce in Sagrestia la tavola della Vergine col Bambino, S. Giovanni e S. Caterina in campo d'oro e nel basso in piccole figure S. Michele Arcangelo che pacifica due uomini armati di spada ginocchioni in atto di baciarsi, è della scuola del Zingaro, e forse sua opera». Cfr. CATALANI 1845-1853, II (1853), p. 22. Ora il dipinto, attribuito a Francesco Cicino da Caiazzo, è conservato al Museo Nazionale di Capodimonte, come si apprende dalla scheda di catalogo, è collocata nel Museo in una data imprecisata prima del 1870, visto il suo inserimento nel catalogo di Salazarò come "scuola di A. Solario, lo Zingaro. La tavola ha anche una iscrizione: «REGINA PACIS». Cfr. CAPODIMONTE 1999, pp. 53-54.



c. 47r	Note	angeli simpatico tipo della testa – [***] – colore magro rossiccio
manoscritte		poco corpo – ombre rosse chiare – senza rilievo – piatto – angeli magri ma Umbri – Putto una certa assomiglianza a Fiorenzo – ma colore rossiccio – Così Madonna Fiorenzo – nel tutto non per disegno e colore – colore chiaro acceso in rosso – figure lunghe e magre – Putto si avvicina a quello a S. Maria la Rotonda – tavola olio grandezza naturale – ad olio – Pittura di apparenza – [***] di S. Pietro ad Aram – forse di questa mano è la Madonna col Bambino alle monache francescane S. Maria la Rotonda– vedi Catalani pag. 113 <sup>59</sup> – solo che quella Madonna e Putto più si avvicina alla scuola Umbro vedi forme – di bocca o occhi molto migliori di questi – Il Putto più magro di questo è più elegante ma dello stesso colore acceso e magro – ... è che il trono si avvicina al modo di ornato di Zingaro ma [***] – Quantunque il quadro ad Aram diverse forme in molte parti ma pure si avvicina più nelle [***] metodo – a questi di quello che lo Zingaro ad [***] – Si vede colorito eguale – modo di fare etc. – A. Pietro d’Aram il colore più chiaro [***] le pieghe più rette ed angolari – La Madonna ed il Putto però sentono dello stesso principio Monte Oliveto – S. Teresa degli Scalzi sopra gli studi vedi S. Pietro ad Arama – vedi S. Maria della Rotonda Madonna e Bambino quadro simile a quello a Capua
cc.	Appunti grafici	Pittura ad olio – volazzo e pieghe dure – carni oro come antica – rosso – verde scuro – benedice – grasso veste giallastro bruno ornato – oro fondo – simpatico – osso – [***] magra – vicino alla Leonardo tipo simpatico – vaso – difetto di spalle – mano grosso – azzurro rifatto – tutto nuovo – angolari – pieghe alla Umbra come Spagna per disegno – colore verde duro – magro lungo stretto di spalle – verde – rosso – rifatto rosso – bocca – oro con ornato – rosso – spesse – parte rifatto – rifatto – due che si bracciano ad [***] – angeli li unisci

<sup>59</sup> CATALANI 1845-1853, II, p. 113.

SCHEDA N. 37



Da Andrea Sabatini da Salerno  
*Adorazione dei Magi*  
 Napoli, Chiesa dei Girolamini (sagrestia)  
 [Napoli, Museo dei Girolamini]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo  
 1, c. 23r



Andrea Sabatini da Salerno  
*Adorazione dei Magi*  
 Napoli, Museo dei Girolamini

Da Andrea Sabatini da Salerno

*Adorazione dei Magi*

Napoli, Chiesa dei Girolamini (sagrestia)

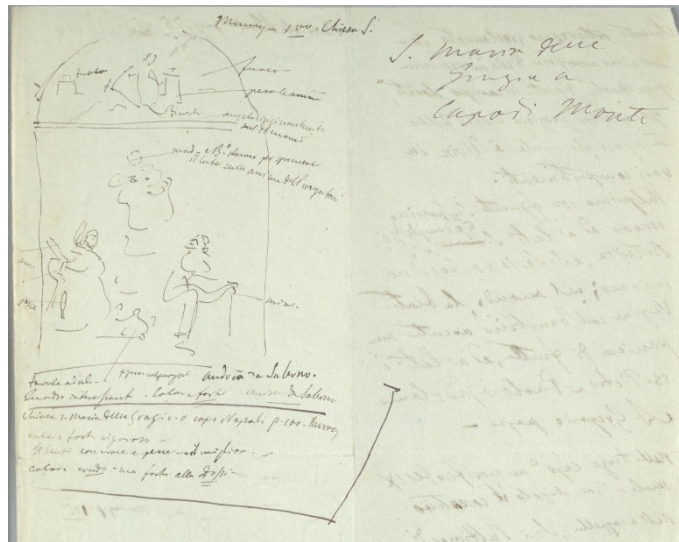
[Napoli, Museo dei Girolamini]<sup>60</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 23r

c. 23r	Note	rosso - giallo - porta - rosso e azzurro - oro - giallo - giallino -
	manoscritte	movimento - Chiesa dei Gerolomini nella Sagrestia - tavola ad olio - più della ½ al naturale - di Andrea da Salerno - colore caldo ma un poco rossastro e basso di tono - pare il più bello <u>Sabatini</u> - Andrea da Salerno - Sagrestia dei Gerolomini

---

<sup>60</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 1 (p. 107). In margine al disegno solo tre riquadri che alludono ad altrettanti dipinti conservati presso l'allora Museo Borbonico, sempre di mano del Sabatini. I numeri appuntati a matita fanno riferimento al catalogo FIORELLI 1873, nn. 27, 29, 33 (pp. 35), autore Andrea Sabatini, e sono: «Miracolo di un santo dell'Ordine di san Francesco; Benedetto che riceve san Mauro e san Placido; San Benedetto veste dell'abito monastico san Mauro e san Placido».



Da Andrea Sabatini

[Marco Cardisco]

*Madonna delle grazie e i santi Andrea e Marco; San Michele Arcangelo*

Napoli, Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 42v



Marco Cardisco

*Madonna delle grazie e i santi Andrea e Marco;*

*San Michele Arcangelo*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Andrea Sabatini

[Marco Cardisco]

*Madonna delle grazie e i santi Andrea e Marco; San Michele Arcangelo*

Napoli, Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>61</sup>

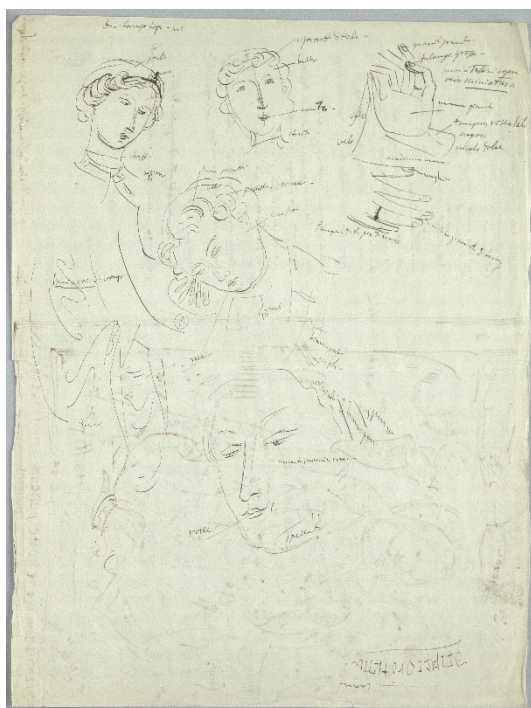
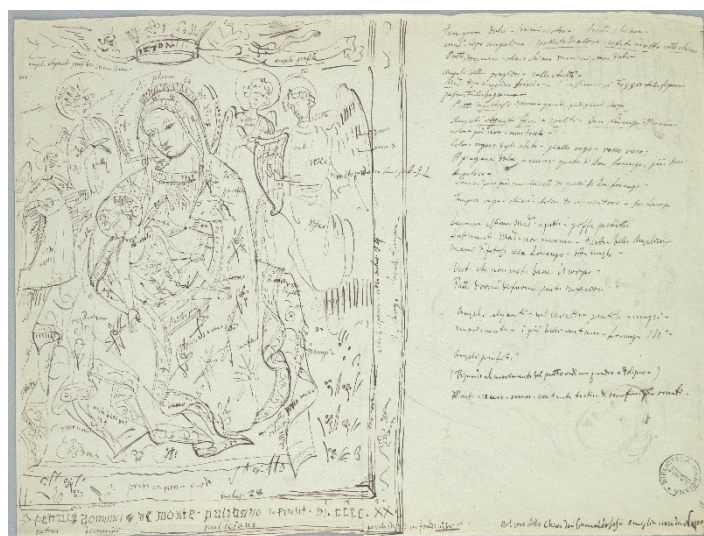
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 42v

c. 42v	Note	S. Maria delle Grazie a Capo di Monte <sup>62</sup> – Murray 100 Chiesa
	manoscritte	S. – tavola – fuoco – pesa le armi – [***] – angelo inginocchiato sul demonio – Madonna e Bambino stanno per [***] – il lato sulla anime del Purgatorio – croce – pesce – scrive – tavola ad olio – figure nel purgatorio – Andrea da Salerno – Quadro interessante – Colore forte – Andrea da Salerno – Chiesa S. Maria delle Grazie o Capo Napoli p. 100 Murray – colore forte vigoroso – Il Santo con croce e pesce il migliore – colore crudo ma forte alla Dossi(?)

---

<sup>61</sup> Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 1 (p. 107). CAPODIMONTE 2008, pp. 234-236.

<sup>62</sup> Cavalcaselle scrive erroneamente “Capo di Monte”.



Da Pietro da Montepulciano  
*Madonna con Bambino e angeli*  
 Napoli, Chiesa dell'Eremo dei Camaldoli  
 [New York, Metropolitan Museum of Art]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo  
 1, cc. 65r-v<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Pubblicati in GARDNER 1973, immagine 8-9; CIAMPI 1999-2000, immagine n. 2a, b.





Pietro da Montepulciano  
*Madonna con Bambino e angeli*  
 New York, Metropolitan Museum of Art

Da Pietro da Montepulciano  
*Madonna con Bambino e angeli*  
 Napoli, Chiesa dell'Eremo dei Camaldoli  
 [New York, Metropolitan Museum of Art]<sup>64</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 65r-v

c. 65r	Note manoscritte	tempera ad olio – da miniature – tinta chiara – Madonna tipo angelico – spellato il colore – sofferto molto – sotto chiaro – Putto dorme – colore chiaro da miniatore – [***] – angeli belli, graziosi – collo stretto – Madonna tipo angelico sorride – l'insieme è tozzo della figura – [***] – Putto difettoso, dorme – gambe, piedi piccoli storpi – Angeli eleganti fini, svelti – Don Lorenzo Monaco – Colore magro degli abiti – giallo varo – rosso rosa – Il pregare dolce a [***] quello di Don Lorenzo, più dell'Angelico – Sono un poco più meschinetti di quelli di Don Lorenzo – Tempera vaga chiara dolce da miniatore – Don Lorenzo – Sagoma esterna Madonna e putto goffa pesante – Sentimento Madonna non [***] – testa bella angolare – Mani
--------	---------------------	---

<sup>64</sup> CROWE-CAVALCASSELLE 1864-1866, I (1866), p. 558.

difetose alla Lorenzo – dita unghie – Veste che non veste bene il corpo – Putto dorme deforme parte inferiori – Angeli eleganti nel carattere gentile – magri – movimento – i più belli [\*\*\*] Lorenzo Monaco – Angeli [\*\*\*]– (Riguardo al movimento del putto vedi un quadro a Foligno) – Manto azzurro scuro con tante testine di serafini per ornati – Nel coro della Chiesa dei Camaldolesi – 2 miglia circa da Napoli

#### Appunti grafici

azzurro – angeli [\*\*\*] – angelo elegante grafito corona idem – oro – [\*\*\*] – canta – aureola – canta – ave·maria·plena·de·gra – rosso lacca – giallo sugo – stretto – idem – giallo – verde – azzurro – giallo – bianco – roseo – [\*\*\*] – verde – azzurro – oro fiori [\*\*\*] – sefarini – rivolto verde con lumi gialli – verde – giallo – fiori grafiti – bianco – oro – roseo – roseo – rosso – dorato – bianco – bianco velo – deforme – pelle bianca – bianco rosso tapetti – raggi – azzurrognolo – bianco pelle – oro – raggi – [\*\*\*] – sedile – azzurro scuri – [\*\*\*] serafini – bianco – frangi – prato – bianco – bianco – vesti fiori oro – bianco – tapetto rosso [\*\*\*] – oro fiori – oro [\*\*\*] – azzurro – oro – rosso ... – prato con fiori verde – inches 28 – alto 4 spane – circa inches 34 – 3 ½ largo – tavola tempera – PETRUS · DOMINICI · DE · MONTE · PULCIANO · PINSIT · M.CCCC.XX - petrus - dominici - puliciano - parole in oro su fondo azzurro

c. 65v

Don Lorenzo tipi suoi – ripassati di tinta grandi grandi – gialli – bello – falange grossa – oro – lumi a trattini sopra vera miniatura – canta – velo – mano ... – stretti – stretti – velo – tempera rosea lato sugoso – veicolo dolce – azzurro – lumi grossetti – Madonna mano – gialli – gialletto – dorme – unghie – chiarissima – tempera dita per traverso – unghie graziate D. Lorenzo – lumi a giri D. Lorenzo – coralo – rosea – [\*\*\*] – oro fili – capelli gialli di bianco puro – azzurroni – [\*\*\*] guancie rosee – rosee – spellato



SCHEDA N. 40



Da Ignoto pittore del secolo XV  
alla maniera dello Zingaro

Ignoto pittore iberico-  
napoletano, 1450 ca. («Maestro  
di Pere Rois de Corella»?)

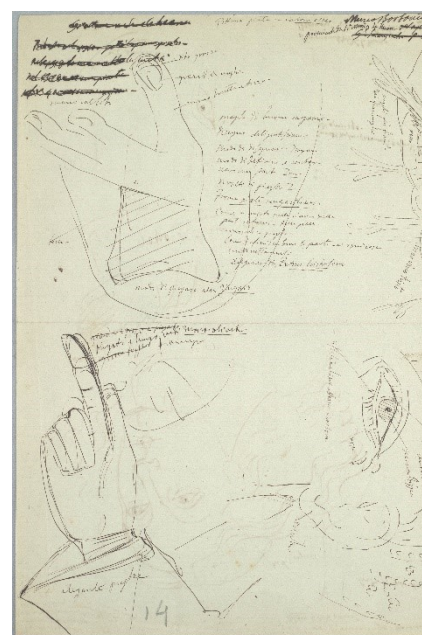
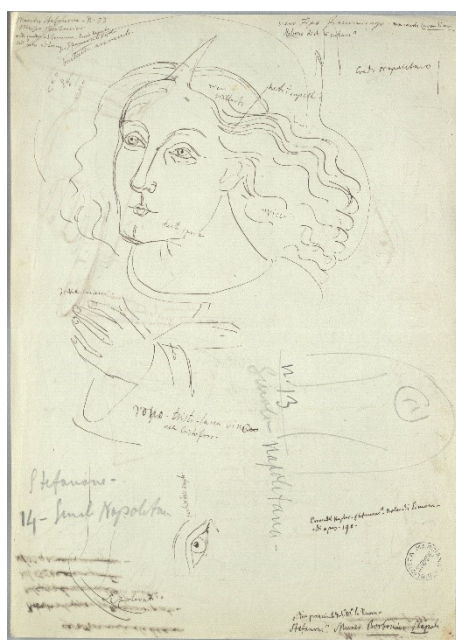
*San Bernardino da Siena venerato  
dagli angeli*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2032

(=12273), fascicolo 1, cc. 27r-  
28r<sup>65</sup>



<sup>65</sup> Pubblicati in CIAMPI 1999-2000, immagini 34a, b; LEVI 2003, immagine 1, 2.

Da Ignoto pittore del secolo XV alla  
maniera dello Zingaro  
[Ignoto pittore iberico-napoletano, 1450  
ca. («Maestro di Pere Rois de Corella»?)]  
*San Bernardino da Siena venerato dagli angeli*  
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Da Ignoto pittore del secolo XV alla maniera dello Zingaro  
[Ignoto pittore iberico-napoletano, 1450 ca. («Maestro di Pere Rois de Corella»?)]  
*San Bernardino da Siena venerato dagli angeli*  
Napoli, Museo Borbonico  
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>66</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 27r-28r

c. 28r      Note e      oror – ornati battuti [\*\*\*] - testa sporca ma da vicino importante  
appunti      - [\*\*\*] esterna non brutta – piatto – oseo di colore e spesso

<sup>66</sup> Ritenuto opera di Maestro Stefanone, Cavalcaselle si limitò a contestare tale attribuzione solo nelle sue note manoscritte, relegando al testo un semplice riferimento all'opera di Reginaldo da Monopoli, legandola dunque a un fare decisamente influenzato dalla cultura fiamminga del periodo. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-66, I, nota 1 (p. 334). Cfr. CAPODIMONTE 1999, immagine 53 (p. 86). Il dipinto, ancora nel 1873, veniva segnalato come di Maestro Stefanone. Cfr. FIORELLI 1873, n. 14, p. 40.

macchiato – buona doratura – tozza – rossa – grande – oro –  
soferto – oro – rosso – oro – bianche – buono - [\*\*\*] le pieghe  
– unghie grandi – tavola olio – grandezza naturale – 14 Maestro  
Stefanone

colore biggio – terreo – osseo – bianco – roseo – bianco fino  
attorno alla pupilla – rossetti – chiaro – collo con rughe

cc.  
27r-v

pittura piatta – colore opaco – Museo Borbonico – dito grosso  
– grandi unghie – mano brutta e tozza – pieghe di buona  
sagoma – rosso – verde – angeli più fiam. dei fiamminghi –  
rosso vino tristo – disegno del [\*\*\*] modo di seguace Zingaro  
– forme piatte senza rilievo – come avviato nella [\*\*\*] delle parti  
interne – come definisce bene le parti e [\*\*\*] - modo di figurare  
alla Zingaro

piegati e lungo vedi Monte Oliveto<sup>67</sup> - fiamm. – bianco –  
Antonello – scuro biggio - [\*\*\*] chiaro attorno i contorni –  
rosso – ombre – eleganti pieghe

---

<sup>67</sup> Si riferisce al trittico di Reginaldo Pirano da Monopoli nella cappella Tolosa nella chiesa di Monteoliveto.



SCHEDA N. 41



Da Ignoto artista alla maniera dell'Orcagna

[Maestro delle storie di San Ladislao]

*Sant'Anna Metterza con la Vergine e il Bambino, santi Pietro e Paolo*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 30v



Maestro delle storie di  
San Ladislao

*Sant'Anna Metterza con la  
Vergine e il Bambino, santi  
Pietro e Paolo*

Napoli, Museo Nazionale  
di Capodimonte

Da Ignoto artista alla maniera dell'Orcagna

[Maestro delle storie di San Ladislao]

*Sant'Anna Metterza con la Vergine e il Bambino, santi Pietro e Paolo*

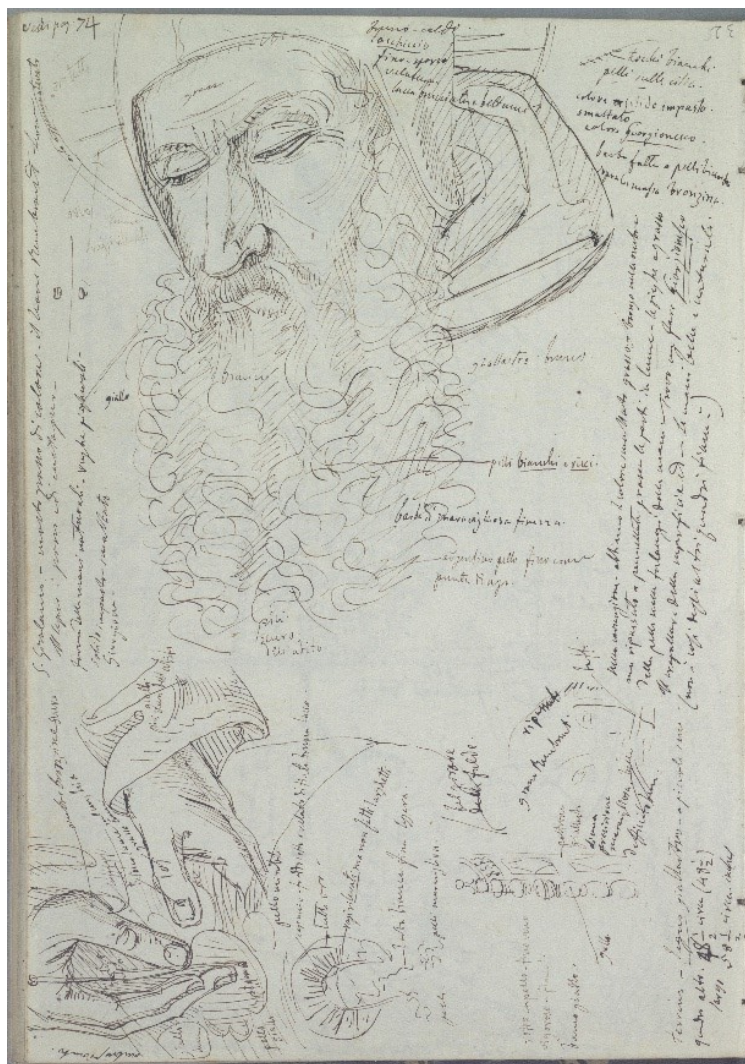
Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>68</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 30v

c. 30v	Note	Circa un quarto il vero grande – Murray pag. 123 – Viene
	manoscritte	dall'Incoronata, chiesa - sopra l'arco alcuni profeti alla
		sinistra di chi guarda – pieno di sugo di colore – non
		mancanti di caratteri – tempera dolce assai – disegno
		accurato come miniatore – colore dolce fuso – contorni
		fini – molta vivacità sul colore degli abiti – mani e dita a
		punte graziose piccole
	Appunti	Sporco – azzurro – libro – rette – Orcagna – conservate –
	grafici	guasto di colore caldo – giallo – gialli rilevati – azzurro – 5
	[san Pietro]	– tagliato – S. Pietro non manca di [***]
	[san Paolo]	Lumi gialli – doratura – ombre verdi – rosso cinabro – san
		paolo in atto [***] di sguainare la spada – colore dolce
		caldo – Orcagna più che Giotto – nero fino fino profilato
	[scomparto	Rilevati – giallo – chiaro – oro – piccole dita fine – velo –
	centrale	oro – giallo – staccato – inches 33 – tagliato - 57 -

<sup>68</sup> Assegnati tradizionalmente a Maestro Simone (De Dominicis) o a anonimi maestri napoletani (D'Aloe e inventario San Giorgio), le tavole – parti di un polittico smembrato – sono state accostate per la prima volta dal Cavalcaselle allo stesso autore delle storie affrescate nella cappella del Crocifisso nella chiesa dell'Incoronata (CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), pp. 566-567), da cui proveniva lo stesso polittico in oggetto. L'intuizione felice del Cavalcaselle sarà ripresa oltre un secolo dopo da Ferdinando Bologna. Cfr. CAPODIMONTE 1999, pp. 65-66.



Da Ignoto pittore alla maniera fiamminga del XV secolo (Colantonio?)

[Colantonio]

*San Girolamo nello studio*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 32r<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Pubblicato in MORETTI 1973, n. 37; CIAMPI 1999-2000, n. 30a, b.





Da Ignoto pittore alla maniera fiamminga del XV secolo (Colantonio?)

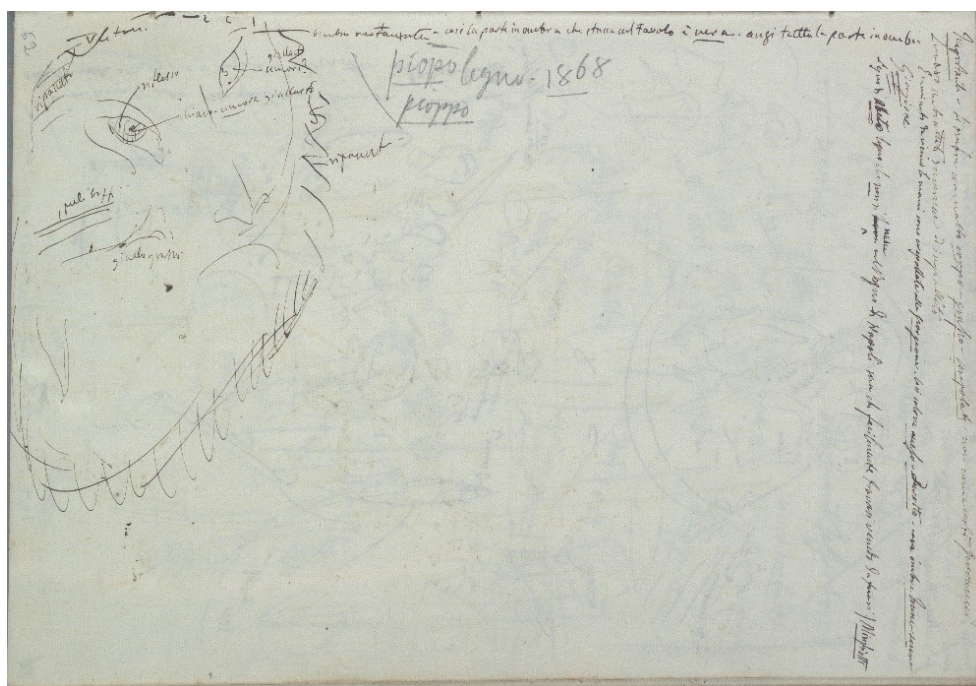
[Colantonio]

*San Girolamo nello studio*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 51v-52r





Colantonio  
*San Girolamo nello studio*  
 Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte

Da Ignoto pittore alla maniera fiamminga del XV secolo (Colantonio?)

[Colantonio]

*San Girolamo nello studio*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 32r, 51v-52r

c. 51v	Note	Quadro scuro di fondo alla Giorgione – difetta di prospettiva lineare non aerea – scienza di chiari scuri – prosp. Aerea – che peccato che alla prospettiva aerea non sia unita la <u>lineare</u> - guardando si entra coll'occhio dentro quella confusione di libri – grazia di ombre – chiari scuri - [***] alla <u>Giorgione</u> – Avrei amato quel santo senza aureola dorata – Per vedere il bello bisogna dimenticare le forme generali ed esaminare da vicino – tutto calmo senza ombre forti – tinta abbronzata della carne - [***] mani e zampa un portento [***]
	Appunti grafici	giallo – legno – azzurro – candeliere – scuro – giallo – scatola di legno – gialla – buco – bicchiere – giallo – carbone – scuro – giallo caldo bruno – <u>scuro</u> - rosso vivo – corpo e tono V. Eyck



– libro – olio – giallo – grasso – piombo – ritocco – giallo  
bronzo – il lavoro del legno – pello Rembrandt

c. 32r

ombre bronzee scure – giallo bruno – unghie – grasso – pello  
– piombo – pello morbido – raggi rilevati ma non fatti larghetti  
– di un precisione meravigliosa – Terreno – legno giallastro –  
quadro alto 48 ½ circa

S. Girolamo – molto grasso di colore – il leone Rembrandt –  
forma delle mani naturale – rughe pieghevoli – solito impasto  
smaltato Giorgione – Nella costruzione abbiamo colore [\*\*\*]  
grasso – bronzo nelle ombre ma ripassato a pennellate grasse le  
parti a lume – le pieghe e grasso della pelle nelle falangi – trovo  
un fare Giorgionesco – impasto smaltato – colore giorgionesco  
– barba di meravigliosa finezza

c. 52r

note

Importanti: le ombre con molto corpo, grasso, screpolato – non  
[\*\*\*] – quadro imbrattato ovunque ed ingiallito – e ammirato  
da vicino le mani sono screpolate alla Giorgione – così colore  
acceso, duretto, con ombre brune scure – Giorgione – Legno  
di abeto, legno che non nasce nel Regno di Napoli ma che  
facilmente trovasi venuto da fuori (Minghiotti)<sup>70</sup> – pioppo legno  
1868, pioppo

Appunti

grafici

[testa del

leone]

Ripassato – ombre restaurate – così la parte in ombre che stacca  
col tavolo è nera, anzi tutta la parte in ombre - riflesso –  
giallastro - umore? – chiaro – umore – giallastro – peli buffi –  
ripassato – giallo grasso

---

<sup>70</sup> Carlo Giuseppe Minghiotti è citato come restauratore del legno in FINOCCHIETTI 1873, pp. 92-93. Nella sacrestia della chiesa di Monteoliveto di Napoli, su uno dei riquadri a tarsia è scritto quanto segue: «Opus tempore detritum / Carolus joseph Minchiotti / Integravit / Anno Do[m]i no MDCCCLX». Il personaggio in questione, esperto del legno, può dunque essere lo stesso che ha dato a Cavalcaselle l'informazione da egli riportata sul foglio che raffigura il *San Gerolamo* del Colantonio. Anche la data che si legge sulla tarsia, 1860, dà corpo a tale ipotesi. Questo conferma che la rete di conoscenze napoletane del Cavalcaselle era molto più estesa di quello che le fonti fino ad oggi hanno permesso di portare alla luce.



Da Ignoto pittore di scuola umbra

[Antonio Rimpatta]

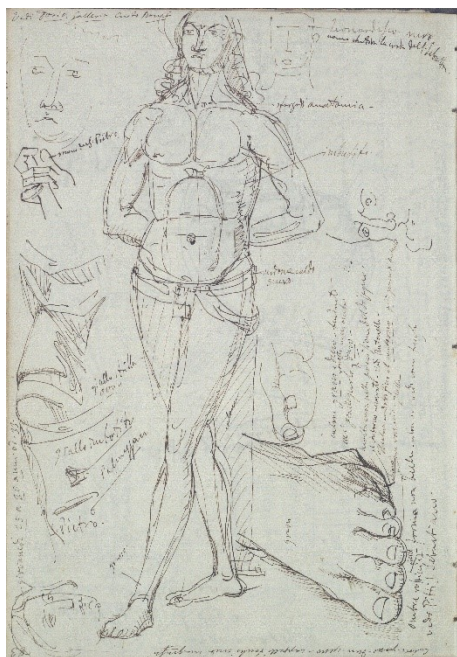
*Madonna con Bambino in trono e i santi Agostino, Monica, Paolo, Candida, Pietro e Sebastiano*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 42v<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, n. 45a.



Da Ignoto pittore di scuola umbra

[Antonio Rimpatta]

*Madonna con Bambino in trono e i santi Agostino, Monica, Paolo, Candida, Pietro e Sebastiano*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 43r,<sup>72</sup> 44r



Antonio Rimpatta

*Madonna con Bambino in trono e i*

*santi Agostino, Monica, Paolo,*

*Candida, Pietro e Sebastiano*

Napoli, Museo Nazionale di

Capodimonte

<sup>72</sup> Ibidem, n. 45b.

Da Ignoto pittore di scuola umbra

[Antonio Rimpatta]

*Madonna con Bambino in trono e i santi Agostino, Monica, Paolo, Candida, Pietro e Sebastiano*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>73</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 42v-43r, 44r

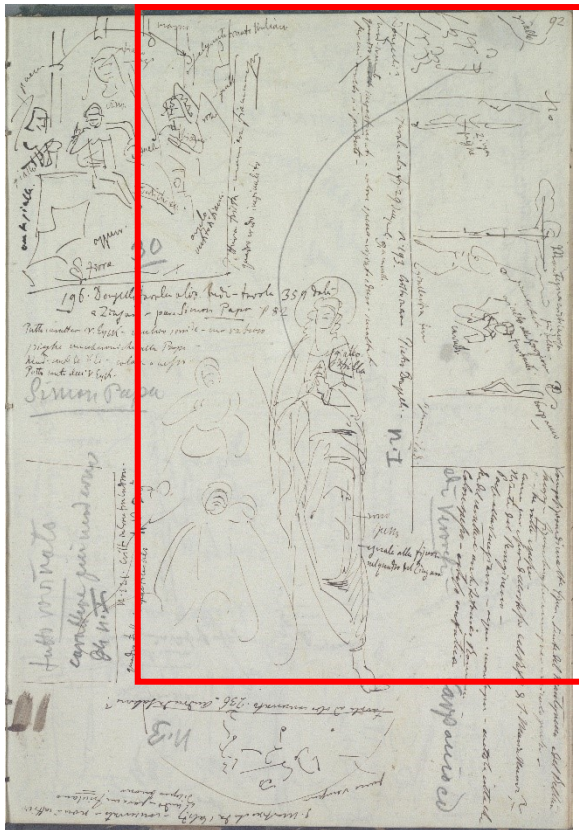
- |        |                   |   |
|--------|-------------------|---|
| c. 42v | Note e<br>appunti | putto – giallo – fregi – frutta – ornato – cielo – corallo – verde<br>– giallo – bambino – gialli – verde – caldi – verdone – verde –<br>santi – spesse affollate – rosso – rossastro – giallastro – S. Gio<br>– vedi Donzelli – con fiori – giallo con ornati dello stesso colore<br>– giallo chiaro in tutto – Palmezzano – arco – bianco – S. Paolo<br>– bianco verde – chiaro – n. 6 – quadro molto impasticciato –<br>Con i suoi caratteri si mostra opera dal <u>1520</u> al <u>30</u> – certo dopo<br>Antonello da Messina - [***] Zingaro è più giovane assai di<br>quello che si indica tra gli appunti a san Severino – Solario |
| c. 43r |                   | forza di anatomia – vedi Doria Galleria Cristo <u>Roma</u> – mano<br>del S. Pietro – giallo – brilla – <u>Palmezzano</u> - giovane da 25 a 30<br>anni o di 33 – imbottito – colore giallo e duro – imbrattato –<br>ombre rossiccie - giallo   |

---

<sup>73</sup> Opera attribuita dalle fonti allo Zingaro, Cavalcaselle invece ne rilevò tratti della scuola umbra, e mise spesso in relazione quest'opera che quelle viste ad Amalfi. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 101. La tavola fu poi riferita ad Antonio Rimpatta grazie ad un documento rinvenuto da Gaetano Filangieri. Cfr. CAPODIMONTE 1999, pp. 74-75.



SCHEDA N. 44



Da Pietro Donzelli  
[Ignoto pittore veronese o padovano,  
fine del secolo XV]

*Crocifissione*

Napoli, Museo Borbonico  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278),  
taccuino 9, c. 31v



Costanzo de Moysis

*Crocifissione*

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Da Pietro Donzelli

[Ignoto pittore veronese o padovano, fine del secolo XV]

*Crocifissione*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>74</sup>

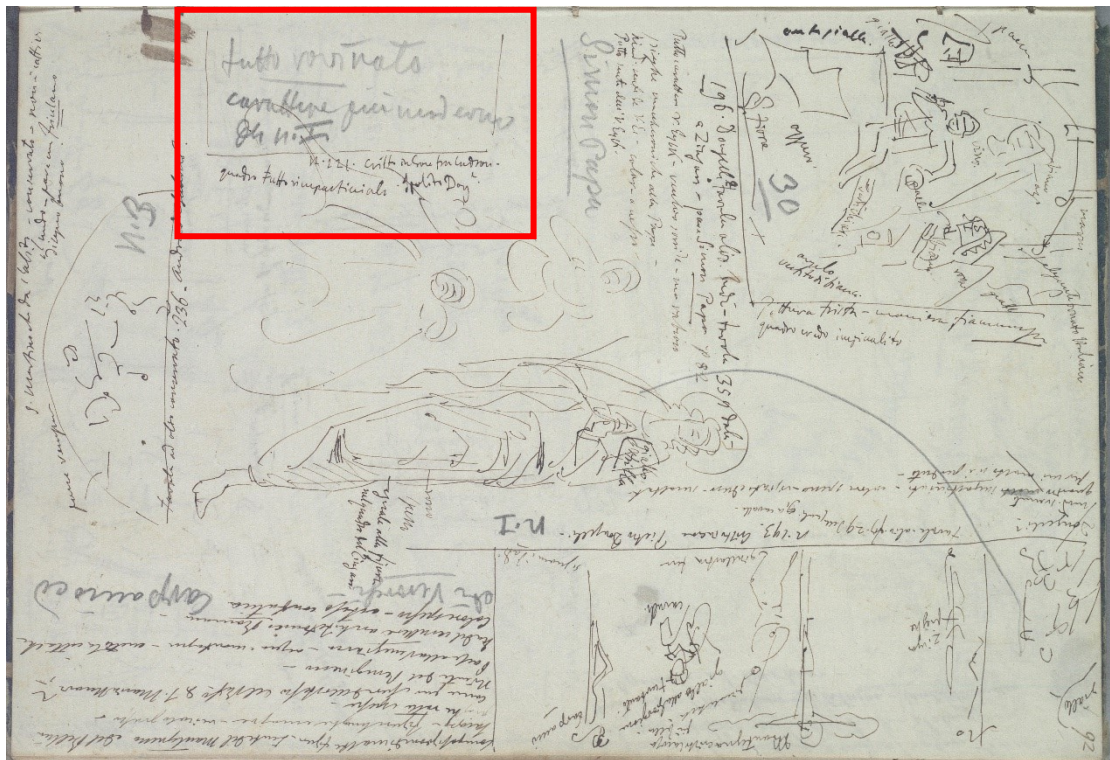
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 31v

c. 31v	Note	Donzelli ? tavola olio figure 29 delle quali 9 a cavallo – n. 193
	manoscritte	Cristo in croce Pietro Donzelli – n. 1 <sup>75</sup> – composizione di molte figure – sente del Mantegna e del Bellini Iacopo – figure lunghe e magre – veicolo grasso – pieghe rette e spesse – come può essere dello stesso del Refettorio di S. Maria Nuova? – risente del Peruginesco – paese alla veneziana – acqua e montagne – [***] che ha del carattere architettonico romano – colore spesso e steso con fatica – [***]
	Appunti grafici	Mantegna Cristo la cosa più bella – giallo – grande testa – giallo
	[visione	alla Giorgione – turbamento – largo anco – Zingaro pieghe –
	d'insieme]	cavalli – giallastra – si passano i dadi – Madonna svenuta – quadro molto impasticciato – colore spesso – rigirato e duro – smaltato per cui molto si è perduto
	[san Giovanni	Giallo – strilla – rosso spesso – eguale alla figura nel quadro del
	Evangelista]	Zingaro

---

<sup>74</sup> La tavola è stata da sempre assegnata alla mano di Pietro Donzelli, ma il dubbio avanzato da Cavalcaselle nella *History* - «a crucifixion which might have been executed by a Venetian follower of Mantegna and Carpaccio, or Michele da Verona» (CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 103) – ha seminato negli studi successivi il sospetto che tale non fosse opera di un artista che essersi scoperto di origine fiorentine e formato sulle forme del Rinascimento toscano. Cfr. CAPODIMONTE 1999, pp. 96-97). È toccato di recente a Fiorella Sricchia Santoro mettere un punto fermo sulla vicenda, attribuendo all'artista Costanzo de Moysis l'esecuzione dell'una e dell'altra *Crocifissione*. (cfr. SRICCHIA SANTORO 2015, pp. 63-84).

<sup>75</sup> I numeri corrispondono rispettivamente al catalogo D'ALOE 1856 («193. Piero Donzelli»), e FIORELLI 1873 («1. Scuola napoletana del XIV, XV, XVI secolo, Pietro del Donzello»).



Da Ippolito Donzelli

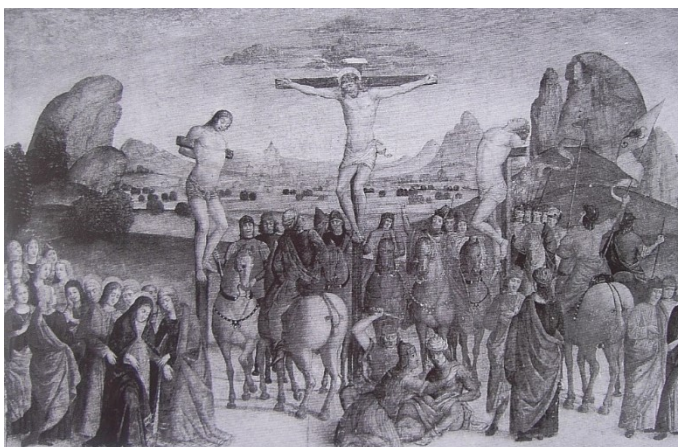
[Ignoto pittore veronese o padovano, fine del secolo XV]

*Crocifissione*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 31v



Costanzo de Moysis

*Crocifissione*

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

Ippolito Donzelli

[Ignoto pittore napoletano, inizia del XVI secolo

*Crocifissione*

Museo Borbonico

[Musoe Nazionale di Capodimonte]<sup>76</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 31v

c.	Note	tutto rovinato – carattere più moderno del n. 1 – n. 221 <sup>77</sup> Cristo
31v	manoscritte	in croce tra ladroni – quadro tutto rimpasticciato – Ippolito Donzelli

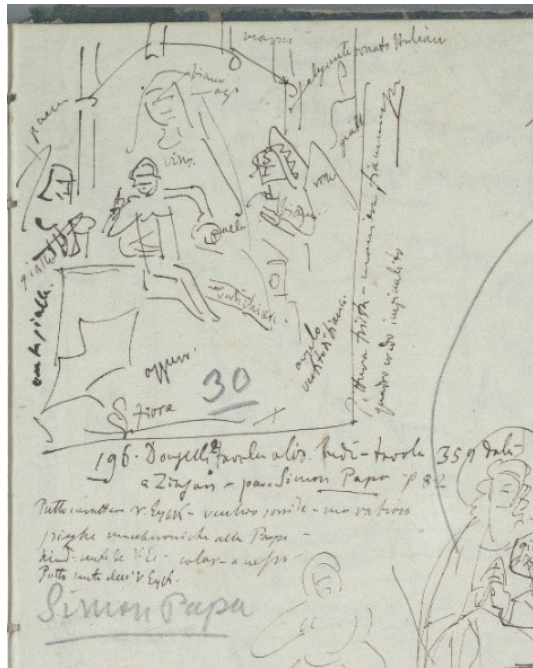
---

<sup>76</sup> Cfr. *supra* scheda n. 43, nota 1. Anche per questa tavola la SRICCHIA SANTORO avanza il nome di Costanzo de Moysis. Cfr. anche CAPODIMONTE 1999, p. 249, Questa *Crocifissione* è citata in CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 103.

<sup>77</sup> I numeri corrispondono rispettivamente al catalogo D'ALOE 1856 («221. (Troisième salle) Ippolito Donzelli») ripreso dal SAN GIORGIO 1852 («221w») priva di descrizione, e al catalogo FIORELLI 1873, («17. Scuola napoletana del XIV, XV, XVI secolo, Ippolito del Donzello»).



SCHEDA N. 46



Da Pietro Donzelli o Simone  
Papa?

[Ignoto pittore napoletano  
fiammingo, inizi secolo XVI  
secolo]

*Madonna col Bambino in trono e  
angeli*

Napoli, Museo Borbonico

[Museo Nazionale di  
Capodimonte, in sottoconsegna  
dal 1948 al Museo di San  
Martino]

BMV, Cod. It. IV 2037  
(=12278), taccuino 9, c. 31v



Ignoto pittore napoletano fiammingo, inizi  
secolo XVI secolo

*Madonna col Bambino in trono e angeli*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte,  
in sottoconsegna dal 1948 al Museo di San  
Martino

Da Pietro Donzelli o Simone Papa?

[Ignoto pittore napoletano fiammingo, inizi secolo XVI secolo]

*Madonna col Bambino in trono e angeli*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in sottoconsegna dal 1948 al Museo di San Martino]<sup>78</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 31v

c. 31v	Note	pittura trista – maniera fiamminga – quadro crudo impiccolito –
	manoscritte	30 – 196 <sup>79</sup> – Donzelli? – tavola olio – vedi tavola 359 data a Zingaro – pare Simone Papa p. 82 <sup>80</sup> – putto caratteri V. Eyck – vecchio sorride ma rabioso – pieghe maccheroniche alla Papa – Madonna sente di V[an] E[yck] – color acceso – Putto sente all’V. Eyck – Simone Papa

Appunti grafici	marmo – paese – bianco – azzurro – elegante ornato italiano – vivo – giallo – rosso – bianco – giallo – ombra gialle – verdi chiari – azzurro – angelo vestito di bianco – fiore
-----------------	--

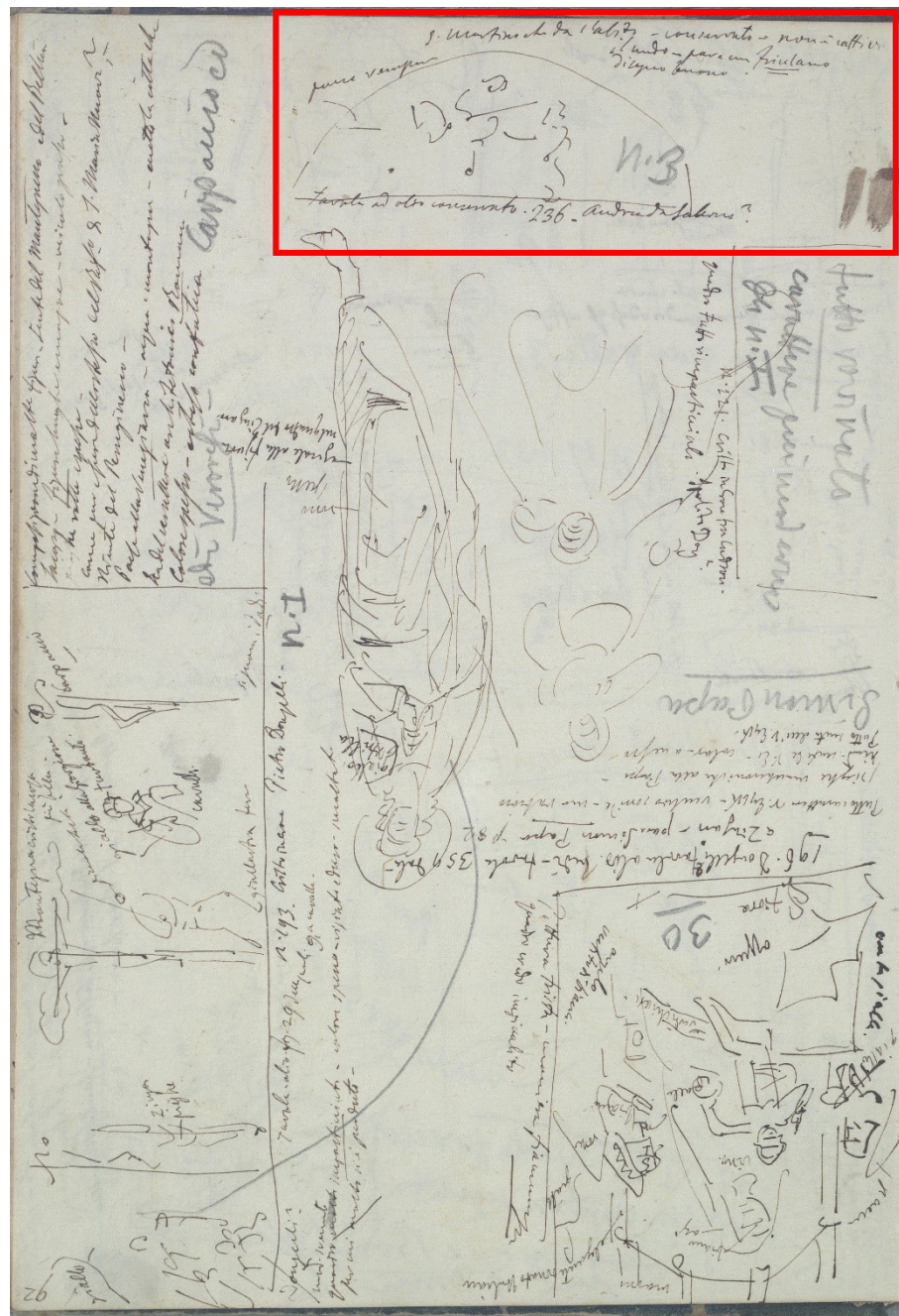
---

<sup>78</sup> Il dipinto è stato variamente riferito ai fratelli Donzelli o allo Zingaro, con la sola eccezione di Cavalcaselle che ipotizza per esso il nome di Simone Papa per evidenti affinità con il *San Michele Arcangelo* di Capodimonte, a quella data attribuito a questo artista (CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 105). Più di recente Donato Salvatore, sottolineando anch’egli influenze fiamminghe alla Memling, l’ha riferita ad un unico anonimo artista - a cui ascrive anche appunto, il *San Michele Arcangelo* or ora menzionato - «sensibile alle ‘regolarizzanti’ suggestioni del trittico di Bourdichon per San Martino...». Cfr. CAPODIMONTE 1999, pp. 251-252, e SALVATORE 1998.

Il nesso con il *San Michele Arcangelo* e la cultura figurativa di Hans Memling era più che palese allo stesso Cavalcaselle, non solo per il riferimento che egli ne fa nella minuta (BMV 2026, cc. 40v-41r), bensì anche per la presenza di un lucido che raffigura il trittico di Danzica del pittore fiammingo presente tra le carte dei dipinti napoletani (BMV 2032, c. 98v).

<sup>79</sup> I numeri corrispondono a quelli riportati dai cataloghi già citati: «196w [terza stanza] Tavola di palmi quattro per sei, con la SS. Vergine col Bambino assisa sul trono, ed assistita da due Angeli; per Pietro Donzelli» (SAN GIORGIO 1852); «196. (Troisième salle) Pietro Donzelli» (D’Aloe 1842); «30 (Scuola napoletana del XIV, XV, XVI secolo) Antonio Solario detto lo Zingaro(?)» (FIORELLI 1873).

<sup>80</sup> Si riferisce alla pagina del taccuino che raffigura *L’Arcangelo Michele che atterra il demonio tra San Girolamo e San Giacomo della Marca che presentano i coniugi donatori*, al tempo attribuita a Simone Papa. Cfr. BMV 2037, c. 43v. Vedi anche *infra* scheda 50.



Andrea da Salerno?

[Protasio Crivelli]

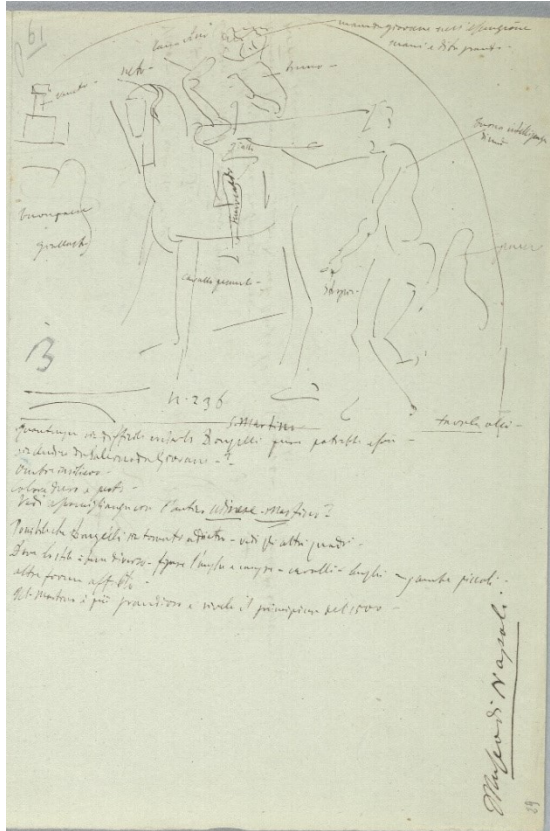
San Martino che divide il mantello

Museo Borbonico

[Museo Nazionale di Capodimonte, in sottoconsegna dal 1986 al Museo di San Martino]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 31v





Andrea da Salerno?

[Protasio Crivelli]

*San Martino che divide il mantello*

Museo Borbonico

[Museo Nazionale di Capodimonte,  
in sottoconsegna dal 1986 al Museo  
di San Martino]

BMV, 2032 (=12273), fascicolo 1, c.  
29r



Protasio Crivelli

*San Martino che divide il mantello*

Museo Nazionale di  
Capodimonte, in sottoconsegna  
dal 1986 al Museo di San  
Martino

Andrea da Salerno?

[Protasio Crivelli]

*San Martino che divide il mantello*

Museo Borbonico

[Museo Nazionale di Capodimonte, in sottoconsegna dal 1986 al Museo di San Martino]<sup>81</sup>

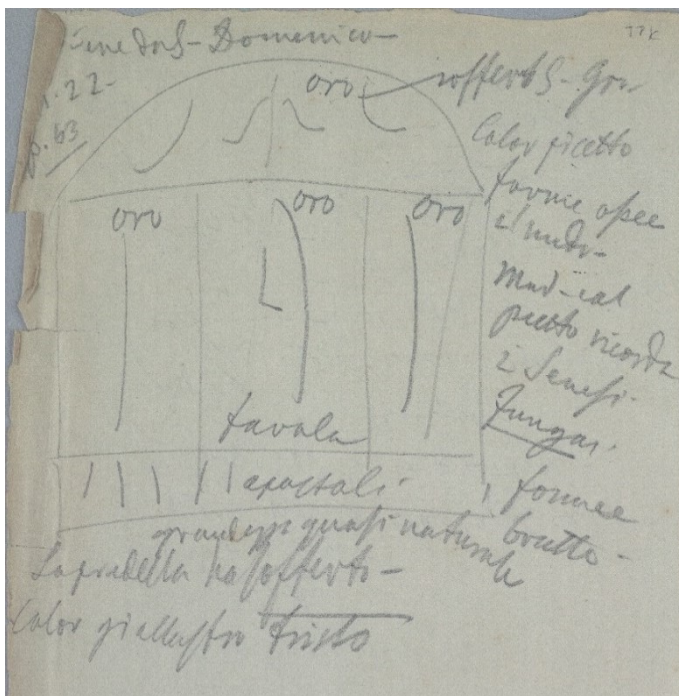
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 31v; 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 29r

c. 31v	Note manoscritte e appunti grafici	S. Martino che da l'abito – conservato - non è cattivo il nudo – pare un friulano – disegno buono – paese veneziano – tavola ad olio conservato – 236 – Andrea da Salerno? – n. 3
c. 29r	Note manoscritte	3 – n. 236 – S. Martino – tavola olio – quantunque sia difficile crederlo Donzelli pure potrebbe essere – sia Andrea da Salerno o da Giovani? – ombre in rilievo – colore duro e [***] – vedi assomiglianza con l'antico Udine Martino? – possibile Donzelli sia tornato addietro – vedi gli altri quadri – dove lo stile è bene diverso – figure l' [***] e magre – cavalli lunghi – anche piccoli – altre forme [***] - Il S. Martino è più grandioso e rivela il principiare del 1500 – Museo di Napoli
	Appunti grafici	lacca vino – mano di giovane nell'esecuzione, mani e dita grandi – veneto – [***] – buono – giallo – buona intelligenza di modi – buon paese – giallastro – paese - cavallo pesante – storpio

---

<sup>81</sup> Descritto nell'inventario San Giorgio 1852 come opera di un anonimo artista napoletano, era invece ancora noto, grazie al De Dominici, come opera dei Donzelli. In minuta e poi nel testo a stampa, Cavalcaselle ipotizza Giovanni Martini da Udine come autore della tavola (CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 103). Bologna l'ha ricondotta alla mano dell'artista Protasio Crivelli. Cfr. CAPODIMONTE 1999, pp. 58-59.

SCHEDA N. 48



Da Ignoto artista alla maniera  
senese

[Francesco Cicino da Caiazzo]  
*Madonna col Bambino in tono, san  
Francesco d'Assisi e san Sebastiano;  
Cristo nel sepolcro con la Vergine e  
san Giovanni Evangelista; Cristo  
risorto e Dodici Apostoli*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037

(=12278), taccuino 9, c. 111r



Francesco Cicino da Caiazzo

*Madonna col Bambino in tono, san Francesco  
d'Assisi e san Sebastiano; Cristo nel sepolcro con  
la Vergine e san Giovanni Evangelista; Cristo  
risorto e Dodici Apostoli*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Ignoto artista alla maniera senese

[Francesco Cicino da Caiazzo]

*Madonna col Bambino in tono, san Francesco d'Assisi e san Sebastiano; Cristo nel sepolcro con la Vergine e san Giovanni Evangelista; Cristo risorto e Dodici Apostoli*

Napoli, Museo Borbonico

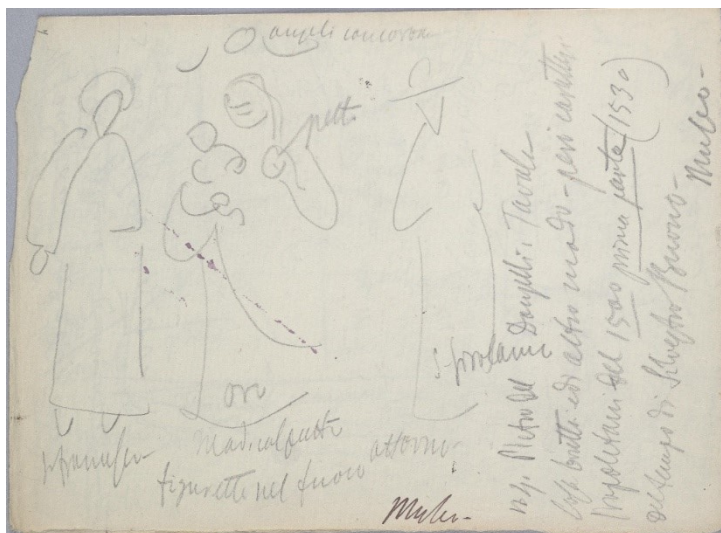
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>82</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 111r

c.	Note	Viene da San Domenico – n. 22, p. 63 – color gialletto –
111r	manoscritte	forme ossee – Madonna col putto ricorda i senesi Fungai – forme brutto – grandezza quasi naturale – la predella ha sofferto – color giallastro tristo
	Appunti grafici	Oro – sofferto S. Giovanni – oro – oro – oro – tavola – apostoli

---

<sup>82</sup> Identificato dalle fonti come opera dei Donzelli, viene riferita da Cavalcaselle al fare senese del Fungai, ma nel testo a stampa Cavalcaselle avanza l'ipotesi di una influenza della scuola di Benvenuto o Cozzarelli da Siena. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 103. Cfr. anche CAPODIMONTE 1999, pp. 50-51.



Da Ignoto pittore al tempo di Silvestro Buono

[Ignoto pittore napoletano, inizi secolo XVI]

*Madonna delle grazie e i Santi Francesco e Girolamo*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in sottoconsegna dal 1929 al Museo Duca di Martina]

BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 7r<sup>83</sup>



Ignoto pittore napoletano, inizi secolo XVI

*Madonna delle grazie e i Santi Francesco e*

Girolamo

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte,  
in sottoconsegna dal 1929 al Museo Duca  
di Martina

<sup>83</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, n. 31.



Da Ignoto pittore al tempo di Silvestro Buono

[Ignoto pittore napoletano, inizi secolo XVI]

*Madonna delle grazie e i Santi Francesco e Girolamo*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in sottoconsegna dal 1929 al  
Museo Duca di Martina]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 7r

c. 7r	Note	Museo – n. 4 Pietro del Donzelli – tavola – cosa brutta ed
	manoscritte	altro modo pei caratteri napoletani del <u>1500 prima parte</u> (1530) del tempo di Silvestro Buono – Museo
	Appunti grafici	Angeli con corona – putto – oro – S. Francesco – Madonna col putto – S. Girolamo – attorno figurette nel fuoco





Marco Cardisco  
*Adorazione dei Magi*  
 Napoli, Museo Civico di Castel Nuovo

Da Ignoto artista della scuola di Andrea Sabatini

[Marco Cardisco]

*Adorazione dei Magi*

Napoli, Chiesa di Santa Barbara (Cappella Palatina)

[Napoli, Museo Civico di Castel Nuovo]<sup>85</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 106r

c.	Note	Pasticcio – Se dei Donzelli non assomiglia punto agli altri quadri
106r	manoscritte	– colore rossastro – mani carattere lo stesso – Se Andrea o qualche scolare ha ripassato a nuovo il quadro <del>deve essere stato</del> lo deve aver fatto con velature rossiccie sui [***] che sia stato qualcuno della scuola di Andrea da Salerno per il fare rossastro oppure un – Il putto era più basso dove è la croce ed è pesante grasso e tozzo – Il giovane in piedi alla dritta di chi guarda il quadro (sinistra nel quadro) Re il carattere è più fiammingo ma

<sup>85</sup> Le osservazioni di Cavalcaselle sono puntuali su quello che era considerato uno dei dipinti più problematici esistenti del Rinascimento napoletano. L'opera era ritenuta di Jan Van Eyck con integrazioni dei fratelli Donzelli. Sul rifiuto di questi nomi il Cavalcaselle è categorico, ma non altrettanto esplicito nel testo a stampa. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 103. Oggi l'opera è attribuita a Marco Cardisco. Cfr. LEONE DE CASTRIS 1990, pp. 132-133.

alla Napoletana che Italiano ma del 1500 certo non è ripassato colla tinta pomodoro ed è parte dell'antica pittura la sola rimasta che è del 1500 – non assomiglia ai quadri di Donzelli? Non alla scuola dello Zingaro, ma sente del tedesco fiammingo Olandese al modo Napoletano – testa col [\*\*\*] guzzo fino – bocca piccolo con labri gonfi (rossi-lacca) occhi non tanto alla tedesca ma alla Napoletana – Madonna alla Tedesca imitando Leonardo, Van Orley – boccaccia – occhi grossi – smorfia di movimento del genere tedesco alla Quintin Matsis e Leonardo (per colore pomodoro) chi era Andrea da Pistoia? – Ripetto colore pomodoro è tutto ripassato – tolto il Re giovane in piedi – quello che più mostra la scuola di Andrea da Salerno è il S. Giuseppe ed il giovane sul secondo cavallo alla sinistra di chi guarda (cioè alla dritta del quadro) tipo simpatico – rossastro – molto restauro – vol. I p. 327-28 Scienziati – Creduto Giovanni da Bruges – giudicato opera del Donzelli – rifatta da Andrea da Salerno – con ritocchi posteriori – Ritratti Alfonso e Ferdinando su [\*\*\*] – vi è [\*\*\*] – al seguito di Andrea

#### Appunti grafici

S. Barbara Castelnuovo Napoli – Albore – giovane simpatico – piuma – uccello – colore – colonna – rosso lacca – giallastro scuro – mossi Leonardo – scuro – scuro – corona rosso – capello bianco – verde grasso – rosso cupo racemi – rosso cupo – rosso cupo – pelle – bianco – verde – giallo e recami – [\*\*\*] – giallastro – pelle – pelle – gambe goffe – rosso – rosso cupo e recami – nero – pietra giallastra – girale e ricami rossicci – pelle – lacca tristo – giallo – pelle bianco – erba – rosso lacca tristo – verdone – [\*\*\*] da ultimo – rosso grasso – ciuffo – cane – pare figura antica – bacia il piede del putto che tiene con una mano – oro – tavola ad olio





Da Ignoto napoletano di cultura memlinghiana

[Ignoto pittore napoletano-fiammingo della fine del secolo XV]

*L'Arcangelo Michele che atterra il demonio tra San Girolamo e San Giacomo della Marca che presentano i coniugi donatori*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 43v<sup>86</sup>



Ignoto pittore  
napoletano-fiammingo  
della fine del secolo XV  
*L'Arcangelo Michele che  
atterra il demonio tra San  
Girolamo e San Giacomo  
della Marca che presentano i  
coniugi donatori*  
Napoli, Museo Nazionale  
di Capodimonte

<sup>86</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, n. 32.

Da Ignoto napoletano di cultura memlinghiana

[Ignoto pittore napoletano-fiammingo della fine del secolo XV]

*L'Arcangelo Michele che atterra il demonio tra San Girolamo e San Giacomo della*

*Marca che presentano i coniugi donatori*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>87</sup>

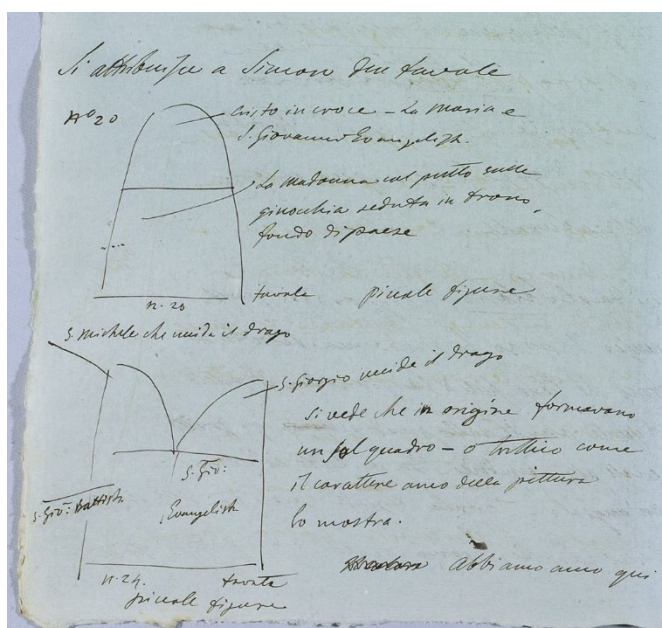
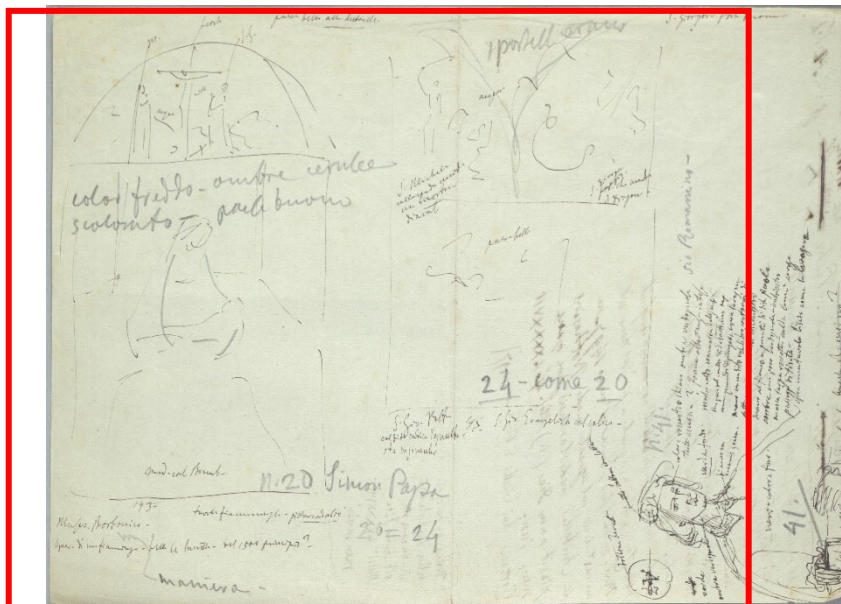
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 43v

c.	Note	1500 – cielo azzurro – cielo caldetto – montagna – azzurro
43v	manoscritte e appunti grafici	– città – paese – pieghe – giallo – si direbbe ha voluto imitare il fondo del quadro di Van Eyck a ... - testona – corpo piccolo – testa grande – mani piccole – tozza – acqua – Rogier Weyden – giallo – tetro – pianta – trovando in Fiandra un tal quadro si direbbe fiammingo – mani piccole e tozze alla fiam. – tavola del tempo dello Zingaro – bianco colore della carne osseo – giallo – mani tozze – nero – cioccolata – verde – ombre – griggio fondo – ali rosse – caffè – rossastro scuro – rosso – giallo – rossastro – nero – tavola ad olio – n. 31 Simone Papa

---

<sup>87</sup> La tavola “359” corrisponde nell’inventario San Giorgio a una «tavola di palmi nove e mezzo per sette che rappresenta S. Michele Arcangelo tra S. Girolamo e S. Giacomo della Marca, ed al basso i busti di due devoti in atto di adorazione; per Simone Papa il Vecchio». Vedi CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, pp. 104-105. Cfr. anche CAPODIMONTE 1999, pp. 94-95.

SCHEDA N. 52



Da Ignoto artista alla maniera  
fiamminga  
[Jean Bourdichon]  
Madonna col bambino in trono e in  
alto la Crocifissione; nei laterali San  
Giovanni Battista e in alto San  
Michele, e San Giovanni Evangelista  
e in alto San Giorgio, trittico.  
Napoli, Museo Borbonico  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte, in sottoconsegna  
dal 1986 al Museo di San  
Martino]  
BMV, Cod. It. IV 2032  
(=12273), fascicolo 1, c. 25v;  
Cod. It. IV 2026 (=12267),  
fascicolo 1, c. 43v





Jean Bourdichon

*Madonna col bambino in trono e in alto la Crocifissione; nei laterali San Giovanni Battista e in alto San Michele, e San Giovanni Evangelista e in alto San Giorgio, trittico.*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in sottoconsegna dal 1986 al Museo di San Martino

Da Ignoto artista alla maniera fiamminga

[Jean Bourdichon]

*Madonna col bambino in trono e in alto la Crocifissione; nei laterali San Giovanni Battista e in alto San Michele, e San Giovanni Evangelista e in alto San Giorgio, trittico.*

Napoli, Museo Borbonico

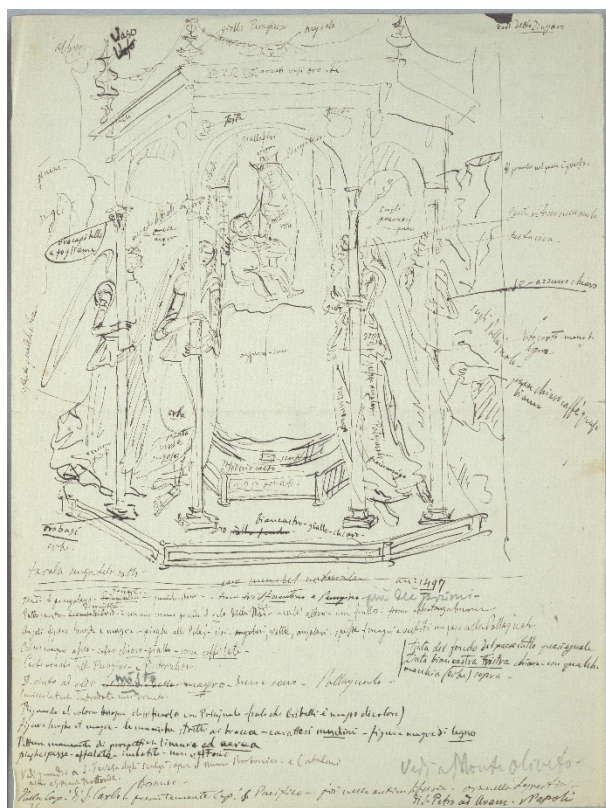
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in sottoconsegna dal 1986 al Museo di San Martino]<sup>88</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 25v; Cod. It. IV 2026 (=12267), fascicolo 1, c. 43v

<sup>88</sup> Le tavole, attribuite a Simone Papa, sono da Cavalcaselle ipotizzate essere di maniera fiamminga. Nel testo a stampa non accenna a tutto ciò. Cfr. Crowe-Cavalcaselle 1871, II, nota 1 (p. 105). Cfr. anche Capodimonte 1999, p. 49.



- c. 25v      Note      pare bello, alla Antonello – 20 Simone Papa – 20 = 24 - 193,  
manoscritte e      tavola fiamminga – pittura ad olio – Museo Borbonico – opere  
appunti grafici      di un fiammingo, maniera - belle le lunette del 1500 principio?  
[tavola      Madonna – Cristo – San Giovanni – città – acqua colore  
centrale]      freddo – ombre cerulee – scolorito – paese buono –  
Madonna col Bambino
- [pannelli      S. Giorgio pare buono – 24 come 20 – 197  
lateralì]      [\*\*\*] – acqua – S. Michele colla spada uccide un mostro [\*\*\*] –  
S. Giorgio che uccide il drago – paese bello – S. Giovanni  
Battista col dito indica l'agnello, sta in ginocchi – S. Giovanni  
evangelista col calice
- c. 43v      Si attribuiscono a Simone due tavole - n° 20 - Cristo in croce –  
La Maria e S. Giovanni Evangelista – La Madonna col putto  
sulle ginocchia seduta in trono – fondo di paese – n. 20 – tavola  
– piccole figure - S. Michele che uccide il drago – S. Giorgio  
uccide il drago – S. Giovanni Battista – S. Giovanni Evangelista  
– n. 24 tavola – piccole figure - Si vede che in origine formavano  
un sol quadro, o trittico come il carattere anco della pittura lo  
mostra



Da Protasio Crivelli  
*Madonna in trono con Bambino e angeli*  
 Napoli, Chiesa di San Pietro ad  
 Aram  
 [Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
 fascicolo 1, cc. 25r<sup>89</sup>

Protasio Crivelli  
*Madonna in trono con Bambino e angeli*  
 Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte



<sup>89</sup> Pubblicata in CIAMPI 1999-2000, n. 17.

Da Protasio Crivelli

*Madonna in trono con Bambino e angeli*

Napoli, Chiesa di San Pietro ad Aram

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>90</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 25r, 26r

- |        |                     |  |
|--------|---------------------|--|
| c. 25r | Note<br>manoscritte | <p><u>Quartiere Mercato</u>. Chiesa di S. Pietro ad Aram p. 232 V. I<sup>91</sup></p> <p>Ad oriente della chiesa è posto l'ampio convento dei detti frati. Nella biblioteca è per ora collocata una tavola rap. La Madonna col Bambino in seno seduta in trono dentro un tempietto, composto di quattro colonne con altrettanti angeli in atto devoto, i quali stanno ad esse abbracciati [***] in Napoli, artista valente non ancora confinato nella storia pittorica, il quale a piè del trono della Mad. Scrisse il suo nome e l'anno 1497 su un cartellino nel seguente modo. Prothesius de Chrivellis mediolanensis hoc opus pinsit anno die (sic) Mil. 4°, LXXXXVII men. Iun. [protasio dei Crivelli di Milano 1497]</p> <p>Protasius dei chri / Bellis. Mediolalane / Sis. Hoc opus pin / Sit. Anno dite / Milis [***] LXXXXVII / Men iunii</p> |
| c. 26r |                     | <p>Mad. Tipo regolare – gentile – qualche ritocco – an. 1497 – tiene tra il <u>fiorentino</u> e il <u>Perugino</u> – più dei primi – Putto carattere fiorentino con una mano prende il velo della Mad. E coll'altra un frutto – forma abbastanza buona – Angeli figure lunghe e magre – pieghe alla Polaj – visi [***] angolosi (magri e vestiti con fare alla Pollajuolo – colore magro – colore <u>chiaro</u> – giallo – <u>come caffè late</u> – tinta del fondo del paese tutto quasi eguale – tinta biancastra[***] con qualche macchia (erba) sopra - Certo ornato alla Perudino e Pinturicchio – Dipinto ad <u>olio misto</u></p>   |

---

<sup>90</sup> Pubblicata in CIAMPI 1999-2000, n. 17.

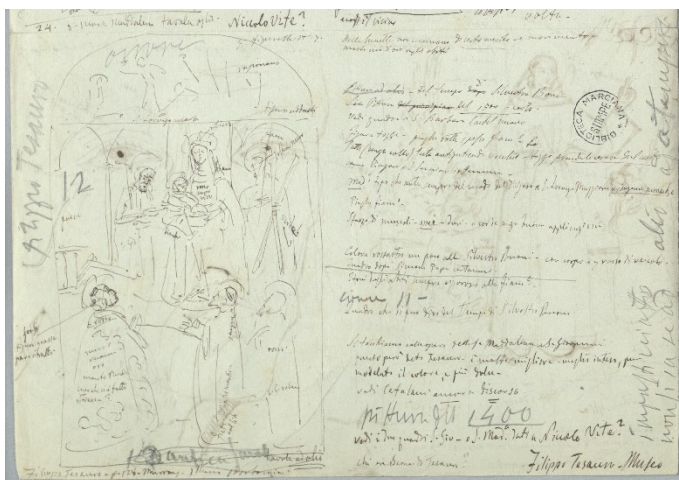
<sup>91</sup> Cfr. NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI 1845, I, p. 232. CAPODIMONTE 1999, p. 57.

magro denso tocco – Pollajuolo – Riguardo al colore bisogna classificarlo col Polajuolo – (solo che Crivelli è magro di colore) – figure lunghe et magre – le maniche strette ai bracci - caratteri meschini – figure magre di legno – Pittura[\*\*\*] di prospettiva lineare ed aerea – pieghe spesse – affollate – Vedi quadro a S. Teresa degli Scalzi sopra il Museo Borbonico e Catalani - Nella Cap. di S. Carlo Borromeo [\*\*\*] Cap. S. Pacifico – poi nella antica libreria ora nella Sagrestia di S. Pietro ad Arama. Napoli

Appunti  
grafici

albero – vaso – giallo – angelo – ornati vasi d'oro – testa – giallastro – corona – il pennello nel paese è grosso – oro – ricci alla Botticelli – paese – oro capitello e fogliame – rosso – testa ritocco sulla [\*\*\*] - testa viva – azzurro chiaro – azzurro – sofferto qualche restauro – erba – scogli Pollajuolo – fiammingo – Polajuolo – dito corto – mano di legno – rosso vivo cupo – prato verde – rossiccio caldo – paese chiaro caffè [\*\*\*] bianco – biancastro giallo chiaro – oro base – erba

SCHEDA N. 5314



Da un ignoto alla maniera di  
Silvestro Buono

[Pietro Befulco]

*Madonna con bambino in trono e i  
santi Giovanni Battista, Andrea  
Apostolo, Stefano, Pietro Martire e  
Girolamo; nella lunetta Martirio di  
santo Stefano.*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2032

(=12273), fascicolo 1, c. 28v



Pietro Befulco

*Madonna con bambino in trono e i santi Giovanni  
Battista, Andrea Apostolo, Stefano, Pietro  
Martire e Girolamo; nella lunetta Martirio di  
santo Stefano.*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da un ignoto alla maniera di Silvestro Buono

[Pietro Befulco]

*Madonna con bambino in trono e i santi Giovanni Battista, Andrea Apostolo, Stefano, Pietro  
Martire e Girolamo; nella lunetta Martirio di santo Stefano.*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>92</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 28v

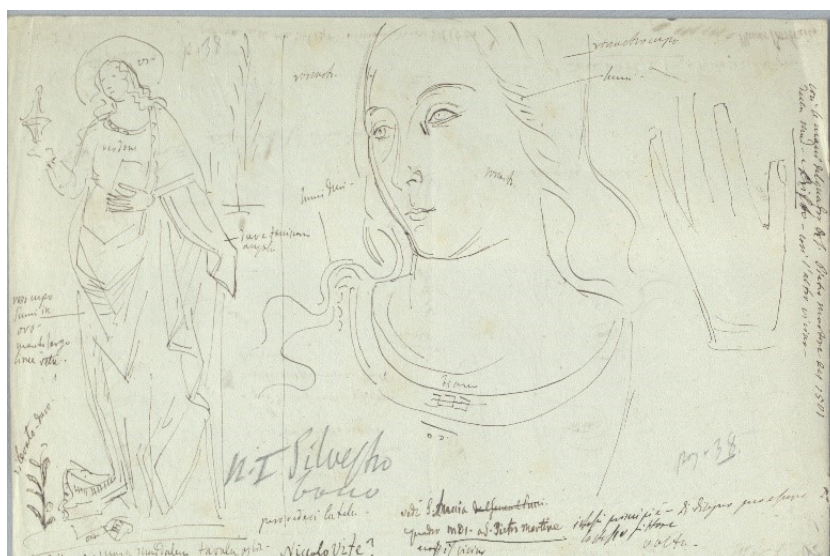
c. 28v	Note	Antica tavola – tavola ad olio – Filippo tesauro, p. 128
	manoscritte	Murray – Museo Borbonico – nella lunetta non mancano di certo metodo e movimento – molto uso d'oro negli abiti – del tempo di Silvestro Buono – Pittura del 1500, certo – vedi quadro a S. Barbara Castel Nuovo – figure tozze – pieghe rotte spesse fiammingo – putti (senza collo) testa antipatica da vecchio – tozzo prende le cerase dal cesto – come Zingaro a S. Severino sotterranea – Madonna tipo che sente sempre del modo del Zingaro a S. Lorenzo Maggiore per sagome monache – pieghe fiamminghe – sforzo di muscoli, ossei, duri a colore senza buona applicazione- colore rossastro un poco alla Silvestro Buoni con corpo e grasso di veicolo – quadro dopo Simone Papa certamente – toni degli abiti sempre vigoroso alla fiamminga – quadro che si può dire del tempo di Silvestro Buono – se tocchiamo colle opere della S. Maddalena e S. Giovanni questo però dato Tesauro è molto migliore – meglio intero, più modellato il colore, e più dolce – vedi Catalani ancora Discorso
	Appunti grafici	di figurette n. 7 – rapinano – S. Lorenzo martire – rilievo – paese – sofferto – bianco – rosso cupo vivo – verde – bianco – paese – figura grassa pare ritratto – rosso – sangue – rossi – scuro ricamo oro – manto reale uno che vi à fatto ritorno? – rosso - Frati s. Pietro col libro – s. Girolamo

---

<sup>92</sup> Fu creduta, nonostante la firma, opera di Filippo Tesauro. Cfr. CAPODIMONTE 1999, p. 45.



Scheda n. 55



Da Silvestro Buono

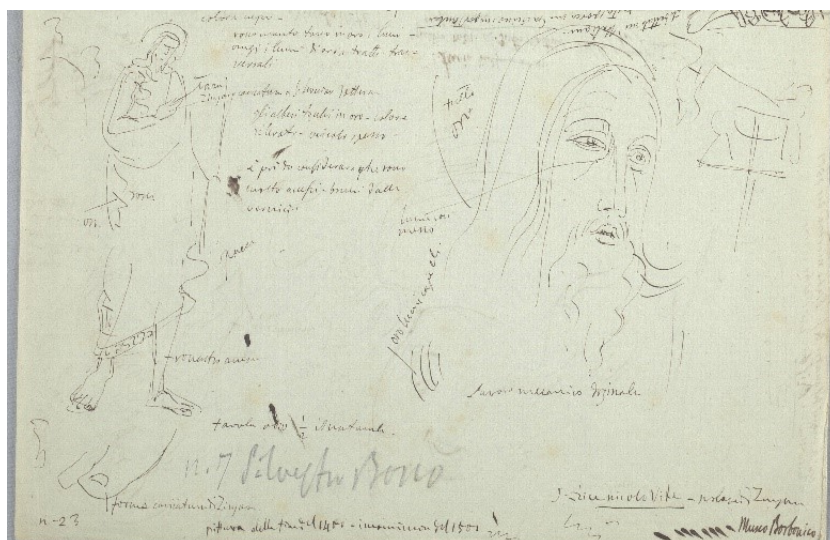
[Alessandro Buono]

Maddalena; San Giovanni Battista

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in sottoconsegna al Museo Duca di Martina]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 28r-v





Alessandro Buono

*Maddalena; San Giovanni Battista*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in sottoconsegna al Museo Duca di Martina

Da Silvestro Buono

[Alessandro Buono]

*Maddalena; San Giovanni Battista*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in sottoconsegna al Museo Duca di Martina]<sup>93</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 28r-v

c. 28v	Note e	p. 38 – oro – verdone – dure torniscono angoli – rosso
	appunti	cupo lumi in oro – mano largo linee rette – levato duro –
	[Maddalena]	n. 1 Silvestro Buono – pero vedesi la tela – 24 S. Maria

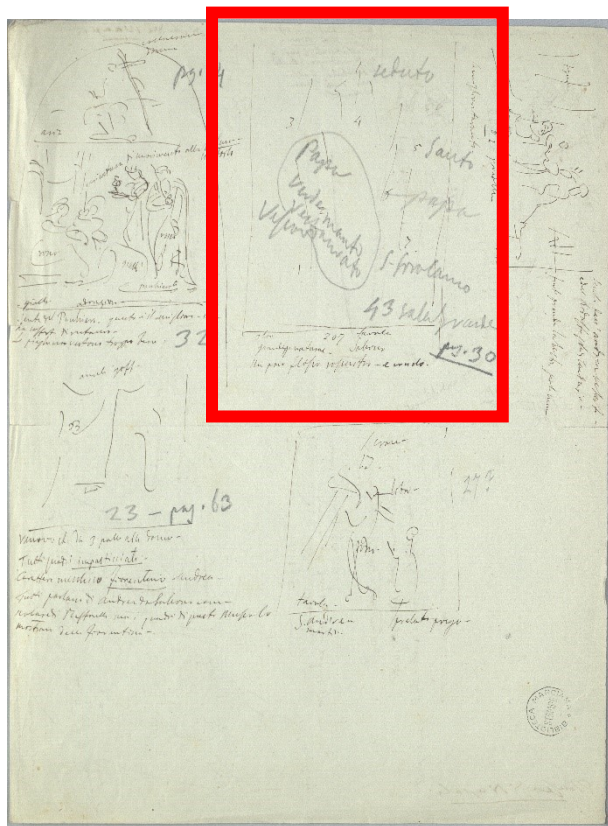
<sup>93</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 2 (p. 105). Cfr. CAPODIMONTE 1999, pp. 50-51.



Maddalena tavola olio - rossastro – rossastro cupo – lumi duri – rossastro – bianco – vedi S. Maria quadro MDI a S. Pietro Martire, così il vicino – stessi principi di disegno e può essere lo stesso pittore – così le mani del quadro a S. Pietro Martire del 1501 della Madonna così l'altro vicino

c. 28r	Note e appunti [San Giovanni]	<p>Colore cupo – rosso manto tocco in oro i lumi – anzi i lumi di oro a tratti trasversali – tozze – Zingaro caricatura a S. Lorenzo sotterranea – gli alberi tocchi in oro colore rilavati veicolo spesso – è più da considerare che sono molto accesi bianchi dalle vernici – rosso – oro – paese – rossastro acceso – tavola olio <math>\frac{1}{2}</math> il naturale – n. 7 Silvestro Buono – forma caricatura di Zingaro – pittura della fine del 1400 inizi 1500 – tutto oro – lumi così rosso – oro lumi capelli – lavoro meccanico dozzinale</p>
--------	--	---

SCHEDA N. 56



Da Andrea Sabatini  
*San Benedetto in cattedra fra i dottori della  
 chiesa con Mauro e Placido*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
 fascicolo 1, c. 29v



Andrea Sabatini  
*San Benedetto in cattedra fra i dottori della chiesa  
 con Mauro e Placido*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Andrea Sabatini

*San Benedetto in cattedra fra i dottori della chiesa con Mauro e Placido*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>94</sup>

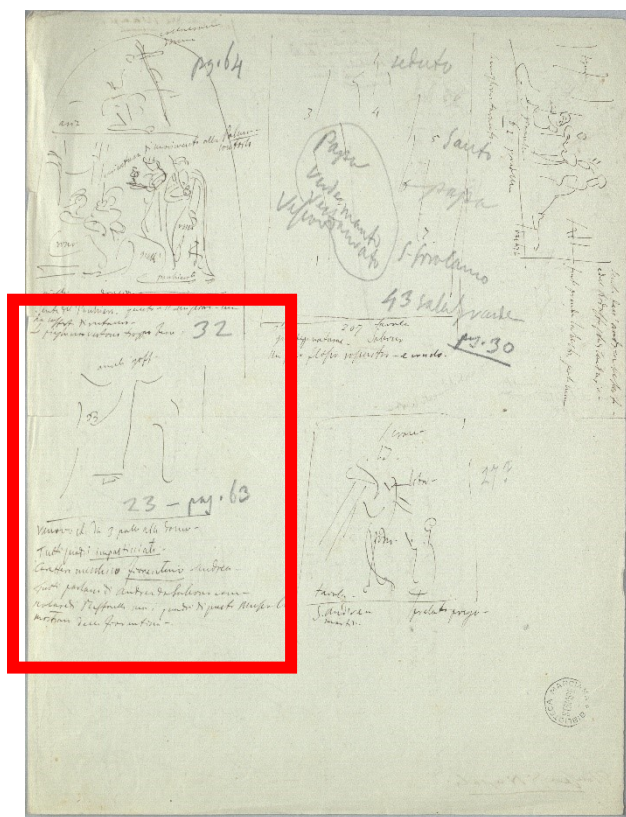
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 29v

c. 29v	Note	Olio – 207 – tavola – grandezza naturale – Salerno – un
	manoscritte	poco floscio rossastro e crudo – seduto – santo – papa –
		verde mando vescovo rovinato – papa – s. Girolamo – 43
		sala grande, p. 30.

---

<sup>94</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 1 (p. 107). CAPODIMONTE 1999, pp. 216-218.

SCHEDA N. 57



Da Andrea Sabatini  
*San Nicola di Bari*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
 fascicolo 1, c. 29v



Da Andrea Sabatini  
*San Nicola di Bari*  
 Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte

Da Andrea Sabatini

*San Nicola di Bari*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>95</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 29v

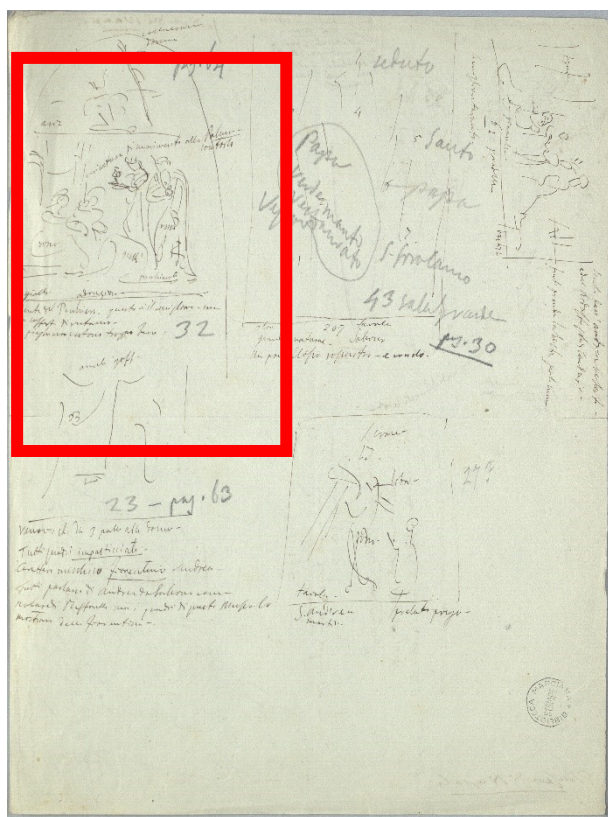
c. 29v	Note	Angeli goffi – 23, pag. 63 – Vescovo che da 3 palle alle
	manoscritte	donne – tutti quadri impasticciati – carattere meschino
		fiorentino Andrea – tutti parlano di Andra da Salerno
		come scolare di Raffaello ma i quadri di questo Museo lo
		mostrano della fiorentina

---

<sup>95</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 1 (p. 107). CAPODIMONTE 1999, pp. 218-219.



SCHEDA N. 58



Da Andrea Sabatini  
*Adorazione dei Magi; sant'Elena*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
 fascicolo 1, c. 29v



Da Andrea Sabatini  
*Adorazione dei Magi; sant'Elena*  
 Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte

Da Andrea Sabatini

*Adorazione dei Magi; sant'Elena*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>96</sup>

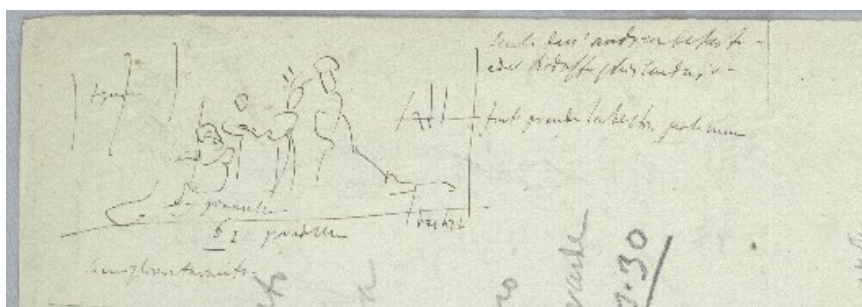
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 29v

c. 29v	Note	Colla croce donna – pag 64 – azzurro – caricatura di
	manoscritte	movimento alla Palma – contorto – rosso – giallo –
		adorazione – sente del Pacchiese – questo è il migliore ma
		ha sofferto di restauro – le pieghe non vestono troppo
		bene – 32

---

<sup>96</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 1 (p. 107). CAPODIMONTE 1999, pp. 215-216.

SCHEDA N. 59



Da Andrea Sabatini  
*San Francesco e il lupo di Gubbio*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 29v



Da Andrea Sabatini  
*San Francesco e il lupo di Gubbio*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Andrea Sabatini  
*San Francesco e il lupo di Gubbio*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>97</sup>

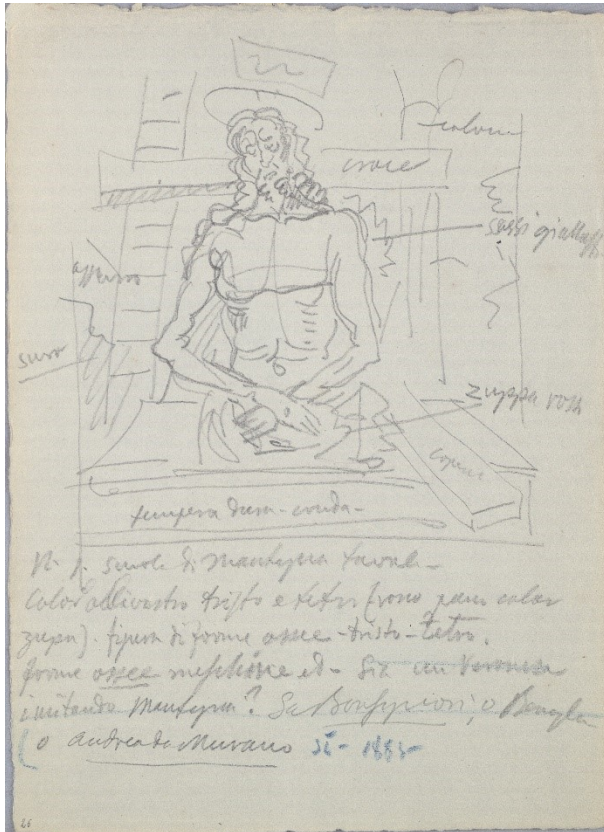
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 29v

c. 29v      Note      Sente dell'Andrea del Sarto e del Rodolfo Ghirlandaio –  
                  manoscritte      figure – giallastro – predella

<sup>97</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 1 (p. 107). CAPODIMONTE 1999, p. 213



SCHEDA N. 60



Da Ignoto artista alla maniera del  
Mantegna  
[Vincenzo de Rogata]  
*Cristo nel sepolcro coi simboli della Passione*  
Napoli, Museo Borbonico  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
BMV, Cod. It. 2033 (=12274)  
fascicolo 11, c. 26r



Vincenzo de Rogata  
*Cristo nel sepolcro coi simboli della Passione*  
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Ignoto artista alla maniera del Mantegna

[Vincenzo de Rogata]

*Cristo nel sepolcro coi simboli della Passione*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>98</sup>

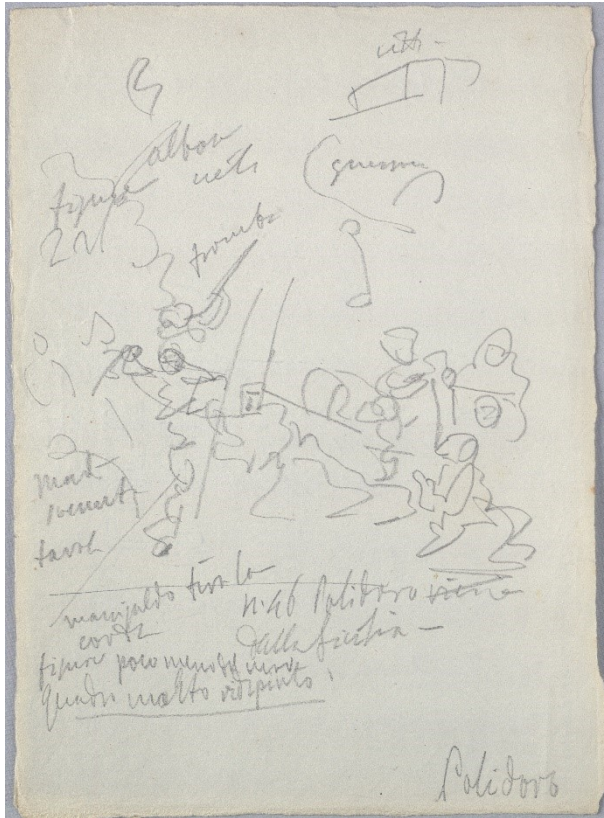
Fondo: BMV, Cod. It. 2033 (=12274) fascicolo 11, c. 26r.

c. 26r	Note	colonna – croce – raggi giallastri – azzurro – scuro – zuppa
	manoscritte	rossa – tempera dura – cruda – n. 1 scuola di Mantegna – tavola – color olivastro tristo e tetro (rosso puro color zupa) – figura di forme ossee – tristo – tetro – forme ossee meschine etc. – Sia un veneziano imitando Mantegna? Sia Bonsignori o [***] o Andrea da Murano – sì 1885

---

<sup>98</sup> Cfr. CAPODIMONTE 1999, pp. 59-60.

SCHEDA N. 61



Da Polidoro da Caravaggio  
*Andata al Calvario*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. 2033 (=12274),  
 fascicolo 11, c. 14v



Da Polidoro da Caravaggio  
*Andata al Calvario*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Polidoro da Caravaggio

*Andata al Calvario*

Napoli, Museo Borbonico

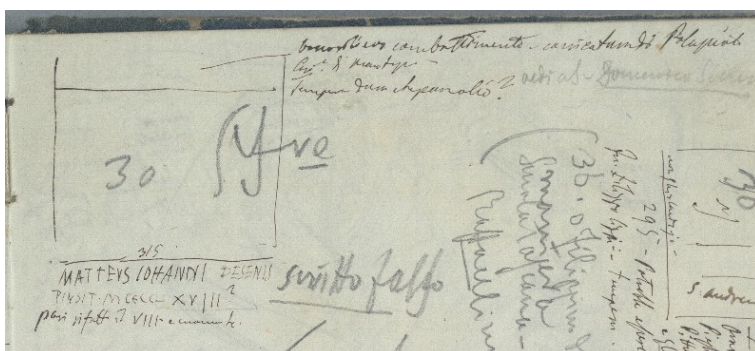
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>99</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 14v

c. 14v	Note	alberi – figure – veli – persone – tomba - Madonna svenuta –
	manoscritte	tavola – manipolato - n. 46 Polidoro dalla Sicilia – figure poco meno del vero – <u>quadro molto ridipinto</u> – Polidoro

---

<sup>99</sup> Cfr. CAPODIMONTE 1999, pp. 195-196.



Da Matteo di Giovanni  
*La Strage degli Innocenti*  
 Napoli, Museo  
 Borbonico  
 [Napoli, Museo  
 Nazionale di  
 Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037  
 (=12278), taccuino 9, c.  
 32v



Da Matteo di Giovanni  
*La Strage degli Innocenti*  
 Napoli, Museo Nazionale  
 di Capodimonte

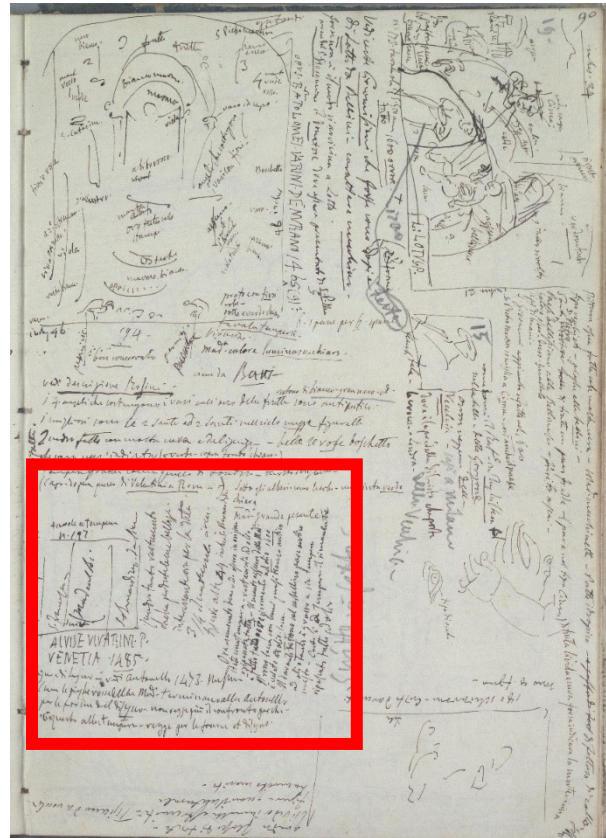
Da Matteo di Giovanni  
*La Strage degli Innocenti*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>100</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 32v

c. 23v	Note	Bassorilievo combattimento – caricatura di Pollaiuolo –
	manoscritte	tempera dura che pare olio? – Vedi S. Domenico, Siena –
		30 – 315 – MATTEVS IOHANDI DE SENIS PINSIT
		MCCCCXVIII? – pare rifatto il VIII

<sup>100</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, III (1866), pp. 84-85. Cfr. CAPODIMONTE 1999, pp. 68-70.





Da Alvise Vivarini

*Madonna con Bambino e i santi Francesco d'Assisi e Bernardino*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 34v<sup>101</sup>

<sup>101</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, n. 55



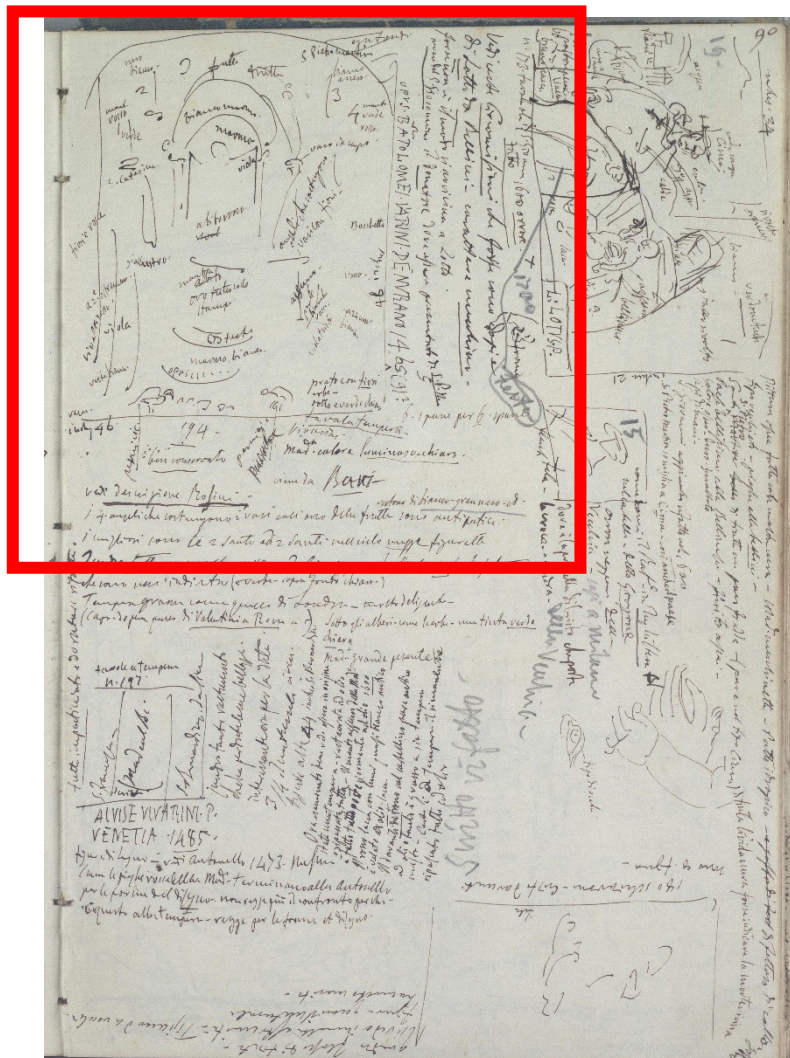
Da Alvise Vivarini  
*Madonna con Bambino e i santi  
 Francesco d'Assisi e Bernardino*  
 Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte

Da Alvise Vivarini  
*Madonna con Bambino e i santi Francesco d'Assisi e Bernardino*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>102</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 34v

c. 34v	Note manoscritte	<p>tutto impasticciato e doratura rifatta – S. Francesco – Mad. col B. – S. Bernardino da Siena – quadro tanto restaurato che ha perduta la sua bellezza – interessante – <math>\frac{3}{4}</math> al naturale – ALVISE VIVARINI. P. VENETIA. 1485 figure di legno – vedi Antonello 1473 vedo le pieghe rosse della Mad. terminare alla Antonello - Ora esaminato bene vedo o pere in origine state una tempera restaurata ad olio ripassata tutta – il manto azzurro della Mad. è fatto tutto posteriormente <u>ad olio 1600</u>. Il rosso lacca con lumi quasi bianco antico è velato ad <u>olio</u>. Il <u>davanti del trono</u> col cartellino pare antico a olio sia tempera questa. Credo sia tempera il rimanente ripassato tutto ad olio</p>
--------	---------------------	--

<sup>102</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, pp. 58-59. Cfr. CAPODIMONTE 1999 80-81



Da Bartolomeo Vivarini  
*Madonna con Bambino e santi*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 34v<sup>103</sup>

<sup>103</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, n. 56.





Da Bartolomeo Vivarini  
*Madonna con Bambino e santi*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Bartolomeo Vivarini  
*Madonna con Bambino e santi*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>104</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 34v

c. 34v	Note	putto – S. Pietro Martire – marmo – viola – rosso – bianco
manoscritte		marmo – vaso – fiori – nastro – prato con <u>fiori</u> – erbe – sotto è verde chiaro – <u>tavola tempera</u> - <u>vedi descrizione Rosini</u> <sup>105</sup> - Mad. Colore <u>luminoso chiaro</u> – viene da Bari - OPUS BARTOLOMEI VIARINI DE MURANO 1465 – angeli che tengono i vasi con dentro della frutta – i migliori sono le 2 sante e i santi nel cielo [***] figurette – sotto gli alberi [***] le erbe – una tinta <u>verde</u> – tempera grassa come quello di Londra

<sup>104</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, I, p. 41. CAPODIMONTE 1999, pp. 81-82.

<sup>105</sup> Allude alla descrizione dell'opera fatta dal Rosini 1852, Tav. LXVII.

SCHEDA N. 65



Da Palma il Vecchio  
*Sacra conversazione con donatori*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino  
 9, c. 40v<sup>106</sup>

Da Palma il Vecchio  
*Sacra conversazione con donatori*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Da Palma il Vecchio  
*Sacra conversazione con donatori*  
 Napoli, Museo Borbonico

<sup>106</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, n. 39.

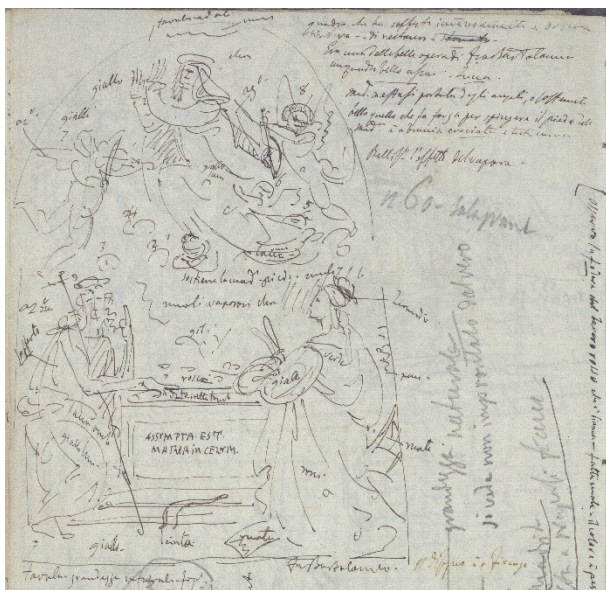
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>107</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 40v

c. 40v	Note	Tramonto – Santa Caterina giorgionesco – S. G. Batt. – la spalla tolta la velatura – buona intelligenza di modo – Braccio bene disegnato – ossa – muscoli – mano – falange – indica alla Mad. - [***] pestati dal S. Girolamo – sopra bel paese chiaro – uno a cavallo che corre – città – alberi – foglie – Mad. Voltata a S. Giov. – colore un poco [***] - tolte le velature – panno bianco in capo – abito roseo – velato o sporcato – manto azzurro – pieghe dure – Putto Lotto ha fatto la caricatura di questo – sono <u>fredde</u> le ombre – pittura ad olio – rifatto – quindi portate via tutte le velature – la parte in ombra è <u>azzurro con bianco</u> – S. Girolamo bella figura di vecchio – tizianesco – colore vigoroso – buona intelligenza di chiaro scuro secondo l'anatomia – corpetto – panno rosa – I due donatori=giovani uomo e donna – Forma graziosa sentimentale – capelli chiari – corpetto adornato – corpetto bianco impasticciato – le mani hanno sofferto – vado di fiori e foglie – smalto rilievo – corpo grasso di veicolo – Quadro che è stata tolta <u>l'armonia</u> del colore
	Appunti grafici	foglie – alberi – vetta simile alla [***] di Roma – azzurro – bianco – Lotto caricatura – rosso – caldo rosso tramonto – bianco – azzurro – rosa – scuro – paese – pesca – azzurro – giovane – foglie a tocchi – mano bella – restaurata – <u>Palma il Vecchio</u> – tavola ad olio – freddo – fiore – grandezza naturale – piede e terreno spellato – bianco camicia imbrattato - [***] sofferto restauro

---

<sup>107</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 470.



Da Fra Bartolomeo  
*Assunzione della Vergine con i santi Giovanni  
 Battista e Caterina*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278),  
 taccuino 9, c. 41v<sup>108</sup>



Da Fra Bartolomeo  
*Assunzione della Vergine con i santi Giovanni  
 Battista e Caterina*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

<sup>108</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, n. 28.

Da Fra Bartolomeo

*Assunzione della Vergine con i santi Giovanni Battista e Caterina*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>109</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 41v

c. 41v	Note	tavola ad olio, quadro che ha sofferto interamente di restauro –
	manoscritte	era una delle belle opere di Fra' Bartolomeo – quadro bello –
		Mad. In estasi portata dagli angeli e sostenuta – bello quello che
		fa forza per spingere il piede – bello l'effetto del vapore – tavola
		grandezza naturale – Fra' <u>Bartolomeo</u>

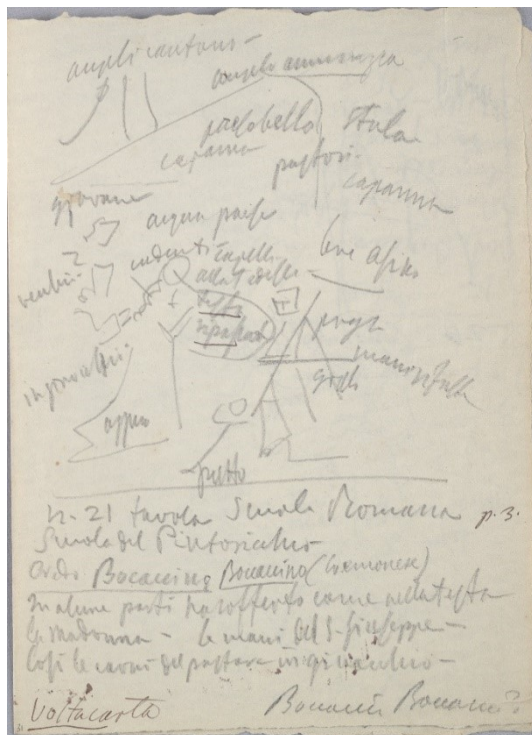
Appunti	giallo – gialli – azz. – oro – gialli lumi – sostiene la Mad. – nuvoli
grafici	vapori – dito sulla tavola – gallo – verde – giallo lumi –
	ASSUMPTA EST MARIA IN CELUM – rossi cinta – tavola
	grandezza naturale

---

<sup>109</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-66, III (1866), p. 470. CAPODIMONTE 1999, pp. 105-106.



SCHEDA N. 67



Da Boccaccio Boccaccino(?)  
[Boccaccio Boccaccino]  
*Adorazione dei pastori*  
Napoli, Museo Borbonico  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2033 (=12272),  
fascicolo 11, c. 31r<sup>110</sup>



Boccaccio Boccaccino  
*Adorazione dei pastori*  
Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte

<sup>110</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, n. 27.

Da Boccaccio Boccaccino(?)

[Boccaccio Boccaccino]

*Adorazione dei pastori*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>111</sup>

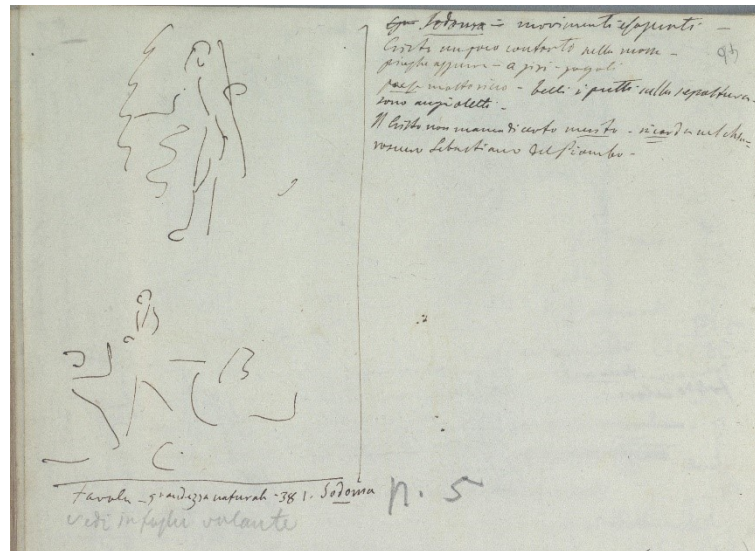
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12272), fascicolo 11, c. 31r

c. 31r	Note	angeli cantano – angelo annunzia – capanna – cielo bello –
	manoscritte	pastori – acqua – paese – capelli alla Taddeo – testa – prega –
		putto – appeso – giallo n.º 21 tavola scuola Romana - scuola
		del Pintoricchio credo Boccaccino Boccaccino (Cremonese) –
		In alcune parti ha sofferto come nella testa la Madonna – le
		mani del S. Giuseppe – così le carni del pastore in ginocchio –
		Boccaccio Boccaccino?

---

<sup>111</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 451. CAPODIMONTE 1995, p. 111

SCHEDA N. 68



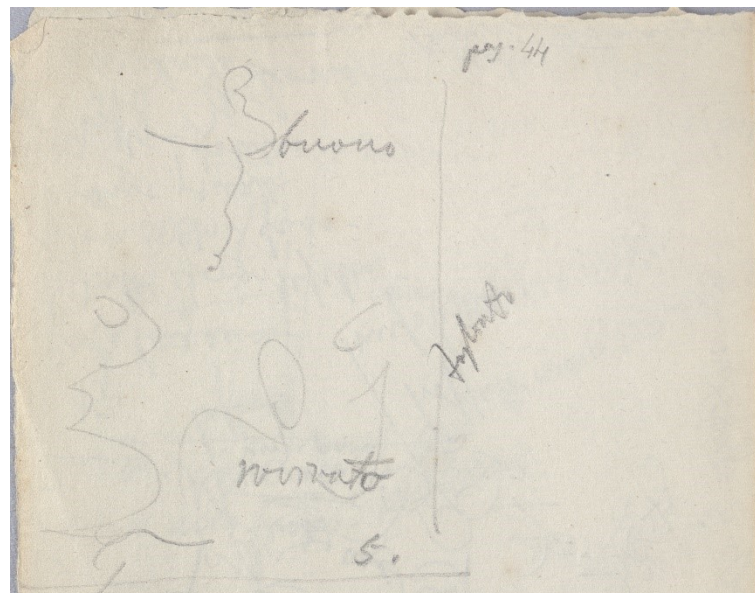
Da Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma

*Resurrezione di Cristo*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 46r; Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo  
11, c. 32v







Da Giovanni Antonio Bazzi detto il  
Sodoma  
*Resurrezione di Cristo*  
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma

*Resurrezione di Cristo*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte <sup>112</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 46r; Cod. It. IV 2033  
(=12274), fascicolo 11, c. 32v

c. 46r	Note manoscritte	Tavola grandezza naturale 381 Sodoma – vedi in foglio volante – n. 5 – Sodoma – movimenti eleganti – Cristo un poco contorto nella mossa – pieghe azzurre a giri gogoli – paese molto ricco – belli i putti sulla sepoltura sono angioletti – il Cristo non manca di certo merito – ricorda nel chiaroscuro Sebastiano del Piombo
c. 32v		p. 44 sofferto – buono – rovinato - 5

<sup>112</sup> CAPODIMONTE 1999, pp. 226-227.



Da Giovan Battista Benvenuti detto l'Ortolano

*Compianto sul Cristo morto con San Cristoforo sullo sfondo e un santo carmelitano*

Napoli, Museo Borbonico

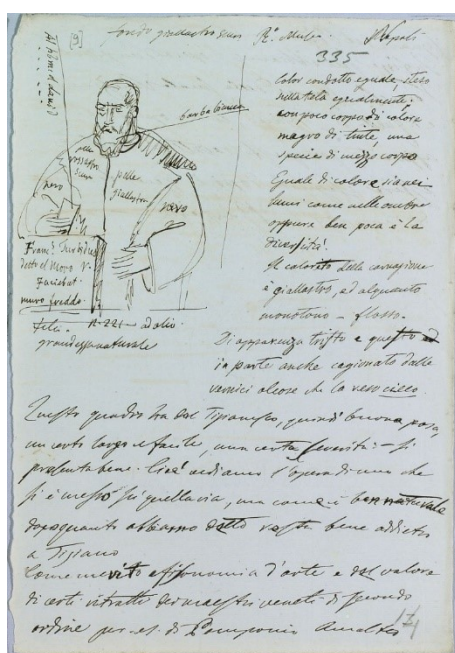
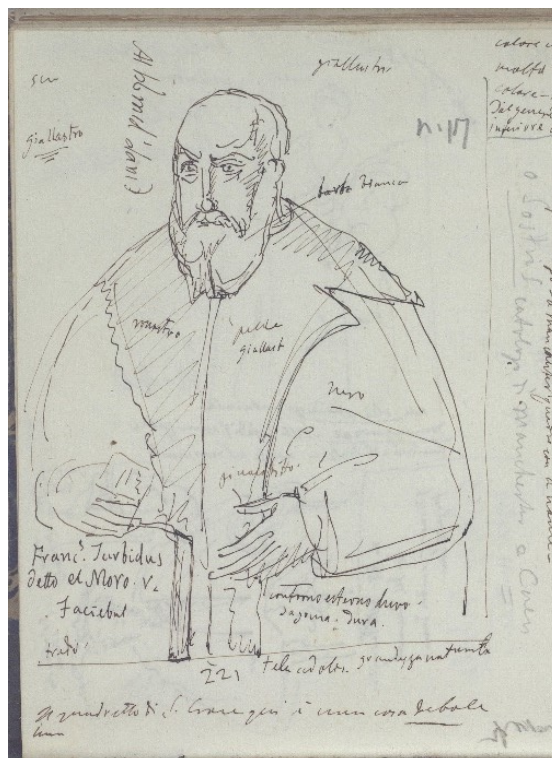
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte<sup>113</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 46r

c. 46r	Note	Quadro venato scuro – 1521 tavola ad olio 374 tavola –
	manoscritte	Bellissimo Garofalo grandezza naturale – sia copia? – 25 sala grande scuole diverse – San Cristoforo col putto – figure – capanna – di schiena – acqua – angeli – frate vestito di bianco col gilio di purità – giallo scuro – azzurro – rosso scuro – verde – rosso tetro

---

<sup>113</sup> CAPODIMONTE 1999, pp. 178-179.



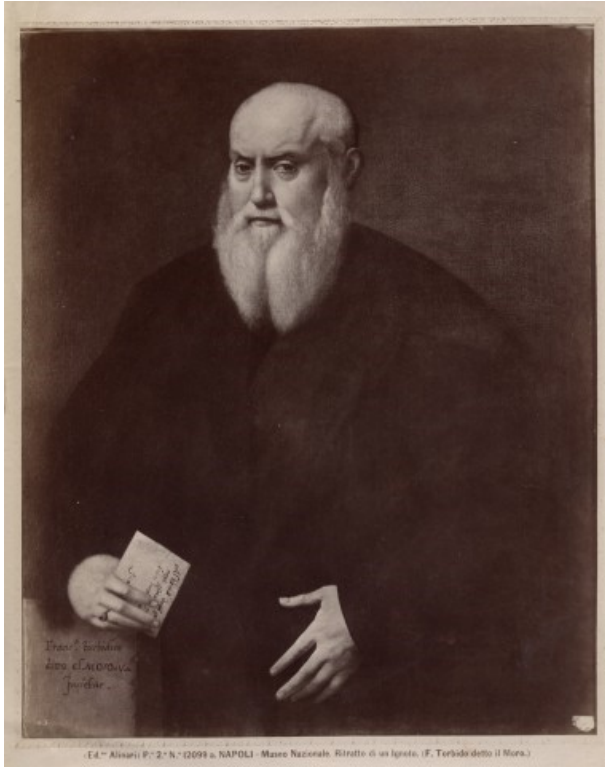
Da Francesco Torbido detto il Moro  
[Francesco Torbido, detto il Moro  
(Francesco di Marco India, detto)]

*Ritratto d'uomo anziano*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278),  
taccuino 9, c. 47r; Cod. It. IV 2024  
(=12265), fascicolo 10, cc. 9r



Da Francesco Torbido detto il Moro  
[Francesco Torbido, detto il Moro  
(Francesco di Marco India, detto)]

*Ritratto d'uomo anziano*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

[Immagine da "Fototeca Zeri"]

Da Francesco Torbido detto il Moro

[Francesco Torbido, detto il Moro (Francesco di Marco India, detto)]

*Ritratto d'uomo anziano*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>114</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2024 (=12265), fascicolo 10, cc. 9r-v; Cod. It. IV 2037  
(=12278), taccuino 9, c. 47r

c. 9r	Note	Real Museo, Napoli – color condotto eguale, steso sulla tela
	manoscritte	egualmente; con poco corpo di colore magro di tinte, una specie
		di mezzo corpo – eguale di colore sia nei lumi come nelle ombre

<sup>114</sup> SAN GIORGIO 1852: «221e. [sesta stanza] Quadro in tela di palmi quattro, per tre e mezzo, col busto di un vecchio a barba grigia, per Francesco Torbido, detto il Moro»; D'ALOE 1856, n. 221, pp. 490-491; FIORELLI 1873, n. 17, p. 16: «(Scuola veneziana), Francesco Torbido detto il Moro, Ritratto. Tela». CROWE-CAVALCASELLE 1871, I, 511 e nota 1 [Francesco Torbido]. Cfr. Capodimonte 1999, pp. 235-236.



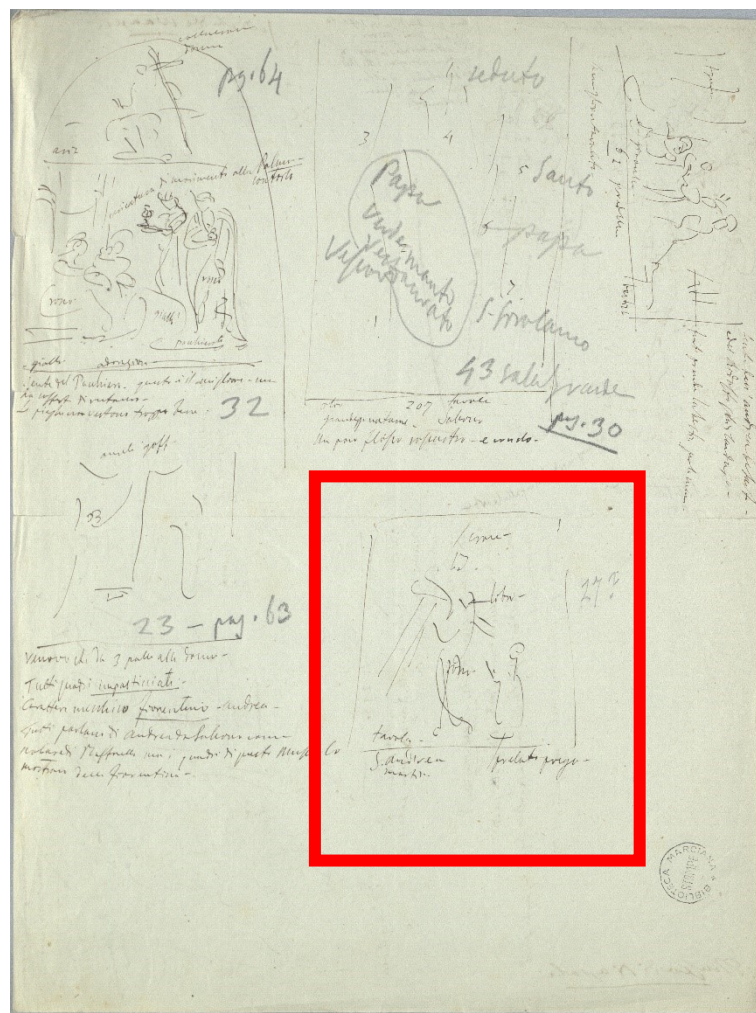
oppure ben poca è la diversità – Il colorito della carnagione è giallastro, ed alquanto monotono, flosso[sic] – Di apparenza tristo e questo in parte anche cagionato dalle vernici oleose che la reso cieco – Questo quadro ha del tizianesco, quasi di buona posa, un certo largo e forte, una certa severità e si presenta bene – Cioè vediamo l'opera di uno che si è messo su quella via, ma come è ben naturale dopo quanto abbiamo detto resta bene addietro a Tiziano – Come merito e fisionomia d'arte e del valore di certi ritratti del maestro vento di secondo ordine per es. di Pomponio Amalteo

c. 9v                      Seguace del Pordenone – Infine qui abbiamo l'opera d'un pittore Veronese, seguace della scuola veneziana e di quella di Tiziano, ed un opera che appunto per questi caratteri mostra essere eseguita dopo di questo ritratto di Monaco in Baviera.

c. 47r                      colore condotto eguale – tinta giallastra – debole è fiacco, floscio – molta diligenza – tutto eguale di colore sia nell'ombre come nei bruni - colore intontito – del genere detto Pordenone? – n. 17 – 221 tela ad olio – grandezza naturale – il quadretto di S. Croce qui è una cosa debole

c. 9r      Appunti grafici      fondo giallastro scuro – barba bianca – pelle, rossastro scura – pelle giallastra – nero – nero – al [\*\*\*] – Franc.s Turbidus detto el Moro V. faciebat – muro freddo – tela n. 221 ad olio – grandezza naturale

c. 47r                      scuro – [\*\*\*] – giallastro – giallastro – barba bianca – [\*\*\*] – pelle giallastra – nero – [\*\*\*] - Francs. Turbisus ditto el Moro.V. faciebat – contorno esterno duro – sagoma dura – [\*\*\*]



Da Ignoto

[Giovanni Filippo Criscuolo]

*Sant'Andrea e il committente Iacopo Lauro in preghiera*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 29v





Giovan Filippo Criscuolo  
*Sant'Andrea e il committente*  
*Iacopo Lauro in preghiera*  
 Napoli, Museo Nazionale  
 di Capodimonte

Da Ignoto

[Giovan Filippo Criscuolo]

*Sant'Andrea e il committente Iacopo Lauro in preghiera*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>115</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 29v

c. 29v	Note	27? – croce – libro – rosso – tavola – S. Andrea Martire –
	manoscritte e	prelato prega
	appunti grafici	

<sup>115</sup> CAPODIMONTE 1999, pp. 138-139.



Da Ignoto artista alla maniera di Pinturicchio  
 [Raffaello ed Evangelista da Pian di Meleto]  
*Eterno Padre; Vergine*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 58r



Raffaello ed Evangelista  
 da Pian di Meleto  
*Eterno Padre; Vergine*  
 Napoli, Museo Nazionale  
 di Capodimonte

Da Ignoto artista alla maniera di Pinturicchio

[Raffaello ed Evangelista da Pian di Meleto]

*Eterno Padre; Vergine*

Napoli, Museo Borbonico

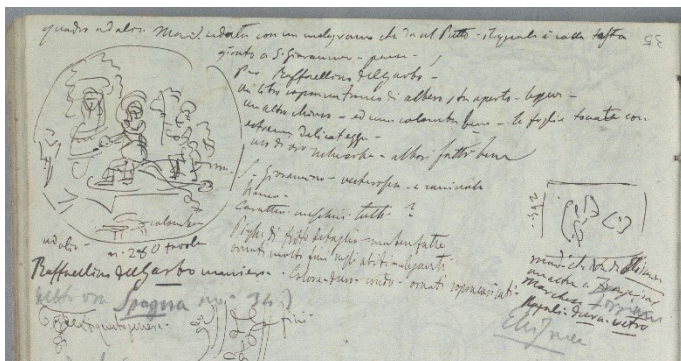
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>116</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 58r

c. 58r	Note	37 sala Grande – tavola – Lodovico Mazoli no – 284 dov'è
	manoscritte	il Pinturicchio – Padre Eterno colla corona in mano,
	[ <i>Padre Eterno</i> ]	grandezza di tavola – Perugino – Ombre verdi, contorni duri, colore crudo – contorni duri, ombre crude verdi, [***] di legno anche interne – mani colle falangi ed unghie alla Pietro – Scuola Romana – Vedi a Modena il pittore <del>fr.</del>
	Appunti	Arabeschi – arco giallo – architettura arco – vivo viola –
	grafici	raggiera – corona – verde – rosso – rosso
	Note	Arabeschi simili al 284 – arco giallo – rosso – corona –
	manoscritte	Madonna credo istesso quadro, certo istessa mano – olio
	[ <i>Madonna</i> ]	tavola – n. 21 detto Scuola Toscana

---

<sup>116</sup> San Giorgio 1852: «284e, 273e [settima stanza] (284e) Tavola di palmi quattro per tre, su cui vedesi l'Eterno Padre circondato di Cherubini, con una corona nelle mani; per Pietro Perugino; (273e) Tavola di palmi due per uno e mezzo, della SS. Vergine col Bambino, e S. Gio. Battista; della scuola di Raffaello». Fiorelli 1973, n. 37, p. 20 [Ludovico Mazzolini]; n. 21, p. 31 [Scuola toscana]. Cfr. Capodimonte 1999, p. 205-207, immagine 192.



Da Raffaellino del Garbo(?)  
[Raffaellino del Garbo]  
*Madonna con Bambino e San  
Giovannino*

Napoli, Reale Museo  
Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037

(=12278), taccuino 9, c. 35r<sup>117</sup>



Raffaellino del Garbo

*Madonna con Bambino e San Giovannino*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

[Immagine da “Fototeca Zeri”]

<sup>117</sup> Pubblicato in Ciampi 1999-2000, immagine 43.

Da Raffaellino del Garbo(?)

[Raffaellino del Garbo]

*Madonna con Bambino e San Giovannino*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>118</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 35r

c. 35r	Note	quadro in alto – Mad. Seduta con una mela in mano che da al
	manoscritte	putto il quale è con la testa girata a S. Giovannino – penso più
		a Raffaellino del Garbo – un libro sopra un tronco di albero sta
		aperto – leggeva – un altro chiuso ed una colomba beve – le
		foglie intonate con estrema delicatezza alberi fatti bene – S.
		Giovannino veste rossa e camiciola bianca – tavola –
		Raffaellino del Garbo maniera

---

<sup>118</sup> Nelle sue note Cavalcaselle avanza il nome di Raffaellino del Garbo per un dipinto che fino al 1928, ad opera del De Rinaldis, non si vide legato a questo nome. Cfr. Capodimonte 1999, p. 73. Vedi anche Crowe-Cavalcaselle 1864-1866, III (1866), p. 419.





Pinturicchio  
*Assunzione della Vergine*  
 Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte



Da Pinturicchio

*Assunzione della Vergine*

Napoli, Chiesa di Monteoliveto (cappella Tolosa)

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>119</sup>

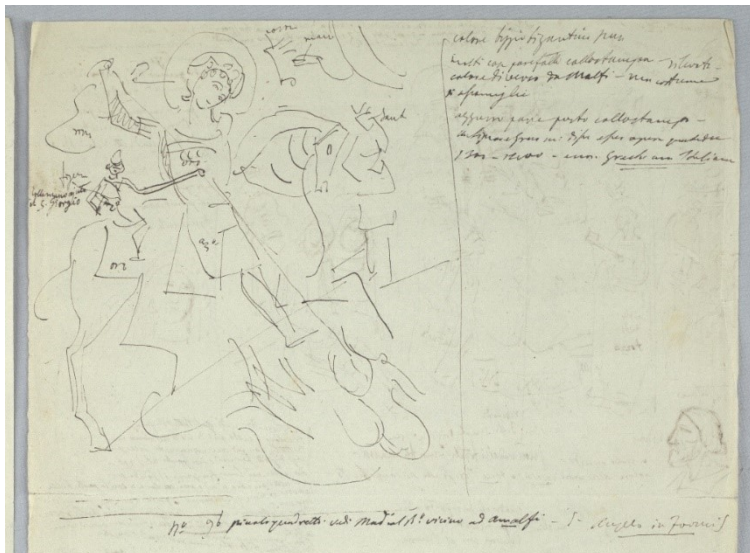
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino, c. 35r

c. 35r	Note	Pinturicchio – quadro che ha molto sofferto – figure belle – P.
	manoscritte	S. <u>il S. Pietro</u> [***] vicino il naturale – 3 angeli – angeli 6 incornici. – 3 angeli – tempera calda – ossea – tavola a tempera – credo venga da Monte Oliveto

<sup>119</sup> Fu considerata da Crowe e Cavalcaselle come tra le migliori realizzazioni del pittore. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, III (1866), p. 292. Cfr. anche CAPODIMONTE 1999, p. 72.



SCHEDA N. 75



Da Ignoto pittore alla maniera bizantina, secolo XIV

[Ignoto pittore della Valdacchia, XVII secolo]

*San Giorgio e il drago*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 67r



Ignoto pittore della Valdacchia, XVII

secolo

*San Giorgio e il drago*

Napoli, Museo Nazionale di

Capodimonte

Da Ignoto pittore alla maniera bizantina, secolo XIV

[Ignoto pittore della Valdacchia, XVII secolo]

*San Giorgio e il drago*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 67r

c. 67r	Note e appunti	n. 96 piccolo quadretto vedi Madonna col Bambino vicino ad Amalfi – S. Angelo in Formis - colore biggio bizantino puro – molti cose pare fatte colla stampa – rilevato colore diverso da Melfi – non certuno assomiglia – azzurro pare posto colla stampa – pare greco – mi disse essere opera del 1300/1400 – non greche ma italiane – corona – mano – rosso – oro – colla mano aiuta il S. Giorgio – azzurro - oro
--------	-------------------	--

SCHEDA N. 76



Da Taddeo Gaddi  
*Trittico con Madonna e santi*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
 fascicolo 1, cc. 129v-130r

Da Taddeo Gaddi  
*Trittico con Madonna e santi*  
 Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte



Da Taddeo Gaddi

*Trittico con Madonna e santi*

Napoli, Museo Borbonico

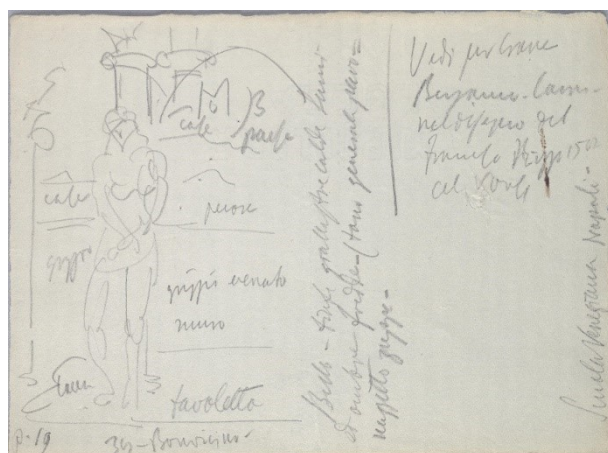
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>120</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 129v-130r

cc.	Note	Oro – rossastro – giallo arancio – rosso sangue – rosso
129v-	manoscritte	lacca - giallastro lumi – rosa caldo – verdino – biancastro
130r		– verdolino – nero – sofferto – ali rosse – viola – rosso – rosso – bruno viola – rossiccio – rosso – rosso - oro – azzurro rilevato – tutto eguale – caldo trasparente – rosso – freddo il colore velatura lacca è andato via – azzurro – rosso tristo – non vedesi il contorno ma l'ombra – colore opaco – giallo rosso caldo di tono – Museo a Napoli an. 1336 – colore caldo sugoro giallo più colore

---

<sup>120</sup> Fu proprio il Cavalcaselle ad avanzare il nome di Taddeo Gaddi per l'evidenze giottesche ravvisabili nello stile. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), pp. 366-367.



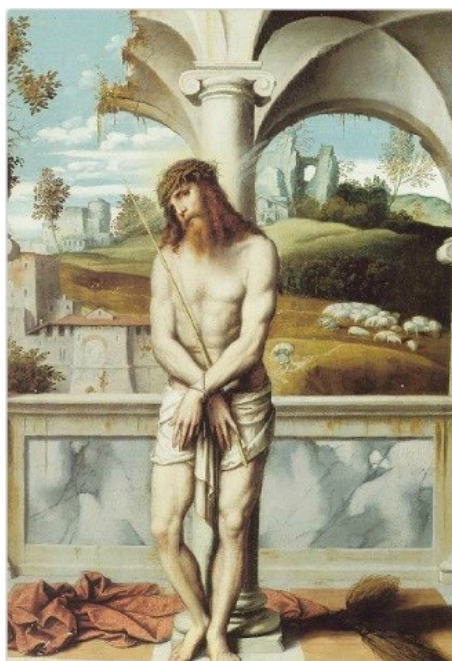
Da Alessandro Buonvicino detto il Moretto

*Cristo alla colonna*

Napoli, Museo Nazionale

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 1v



Alessandro Buonvicino detto il Moretto

*Cristo alla colonna*

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Da Alessandro Buonvicino detto il Moretto

*Cristo alla colonna*

Napoli, Museo Nazionale

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>121</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 1v

c. 1v	Note	p. 19 – tavoletta 34 Bonvicino – Bello – tinte giallastre calde – manoscritte lumi ed ombre fredde – (tono generale pavonazzetto zuppo) – Vedi per Crowe [...] nel disegno del fondo Rizzi 1502 [...] – Scuola Veneziana – Napoli
	appunti grafici	Case – paese – case - pecore – grigio – griggio [sic] venato – muro – lacca

---

<sup>121</sup> SAN GIORGIO 1852: «177e. [quinta stanza] Tavola di palmi due ed un quarto, per uno e mezzo, con gesù in piedi legato alla colonna; per Giacomo Palma, il Vecchio, o meglio del Moretto da Brescia»; D'ALOE 1856, n. 177, p. 487; FIORELLI 1873, n. 39, p. 17: «Alessandro Bonvicino detto il Moretto da Brescia - Gesù alla colonna. Tavola». CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, 416 [Moretto]. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 18.





Da Giovanni Bellini

*Trasfigurazione*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 35v<sup>122</sup>, 37r<sup>123</sup>



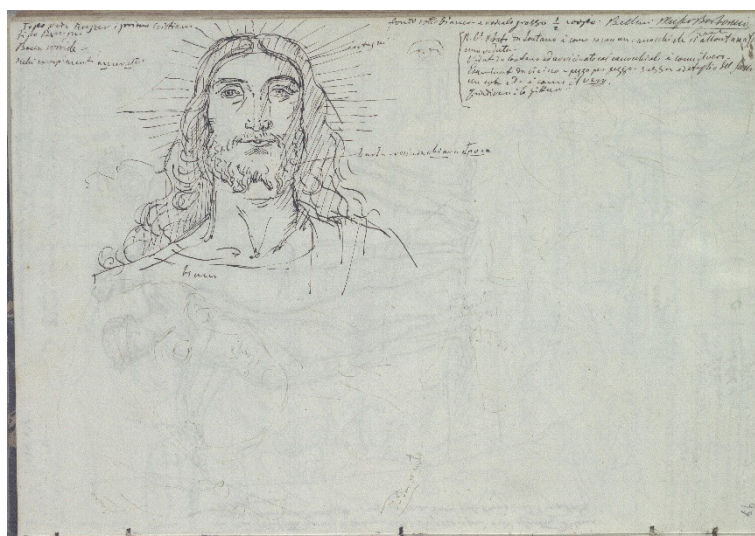
<sup>122</sup> Pubblicato in MORETTI 1973, n. 63; CIAMPI 1999-2000, immagine 26a.

<sup>123</sup> CIAMPI 1999-2000, immagine 26b.





Da Giovanni Bellini  
*Trasfigurazione*  
 Napoli, Reale Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 37v<sup>124</sup>



Da Giovanni Bellini  
*Trasfigurazione*  
 Napoli, Reale Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 66r

<sup>124</sup> CIAMPI 1999-2000, immagine 26c.



Giovanni Bellini  
*Trasfigurazione*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Giovanni Bellini

*Trasfigurazione*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>125</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 35v-36r, 38r-v

<sup>125</sup> SAN GIORGIO 1852: «376e [sala dei capolavori] Tavola di palmi cinque e tre quarti per quattro e mezzo, indicante la trasfigurazione di N.S. sul monte Taborre; per Giovanni Bellini, il cui nome si legge sul quadro»; D'ALOE 1856, n. 376, pp. 502-503; FIORELLI 1873, n. 33, p. 25: «Giovanni Bellini, La Trasfigurazione di Nostro Signore. Tavola». CROWE-CAVALCASELLE 1871, I, pp. 159-161 [Giovanni Bellini]; Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 31-32.

c. 35v      Note      Il paese è meraviglioso, è ricco di fioretti, erbe diverse che  
manoscritte      escono dagli scogli o sassi – come coprono tutti i piani, e li  
indorano o li rendono verdi - [\*\*\*] stagione dei fiori in cui fu  
fatto – dalla [\*\*\*] dei legni tagliati e freschezza – Paese a diversi  
piani, a rialzi pare l'ora dopo il tramonto – scena quieta  
tranquilla – Pieghe alla Rossellino [\*\*\*] statiche, piatte un po'  
scultori che durette ed angolari – un poco mantegnesche –  
colore grasso – sugoso – ombre rilevate – veicolo – Nell'aria –  
umore – direi ha piovuto – Nel davanti scogli tagliati – ([\*\*\*] ed  
anche fioretti) di tutte specie di essa – nitidezza meravigliosa –  
rilevate – alla dritta del quadro un tronco verde con erba intorno  
colle radici conficate sugli scogli – ed erbe e fiori attorno –  
tronco [\*\*\*] verde – scuro pieno di [\*\*\*] - subito dopo erbe – e  
massa gialla – ed i 3 apostoli – Cristo nobile – a mani aperte  
(senza stimate) Tipo simpatico il più bello di Bellini – ed Elia  
con cartello in mano (coperto il capo – Il fondo alla dritta di chi  
guarda – mura chiare – e poi continua in quella linea del  
caseggiato – fino alla estrema parte vedesi vacca bianca condotta  
dal Pastore – altra in terra che dorme – una capra che va dietro  
il Pastore – Il paese da questo lato – montagna – casa – alberi  
sono di tinta forte – scura caffè – Luce va nel quadro dalla  
sinistra alla dritta di chi guarda – vedi le ombre portate dalle  
figure. Cristo nobile – proporzione – il tipo più bello di Bellini  
– Il paese è meraviglioso – Il colore degli [\*\*\*] - ombre in rilievo  
[\*\*\*] come elegante – maestoso – Qual mistero nella parte del  
paese in ombre – vi si cammina dentro – vi si cammina – umore  
nell'aria – La vacca in terra (bianca) è viva [\*\*\*] - Che filosofia  
nel colore – scelta dell'ora – e momento – questa mancava a  
molti di Perugia e sempre ai Fiorentini – dire ha piovuto – così  
indica ancora i nuvoletti – alberi senza foglie autunno. Come si  
cammina dentro – di piano in piano – come la luce gira da per  
tutto. Come da per tutto vi è movimento – sia di linee a piccoli  
piani come di varietà di colore ma tutte all'unisono – tutto è  
sottoposto ad una luce come è tutto distinto – netto nelle forme

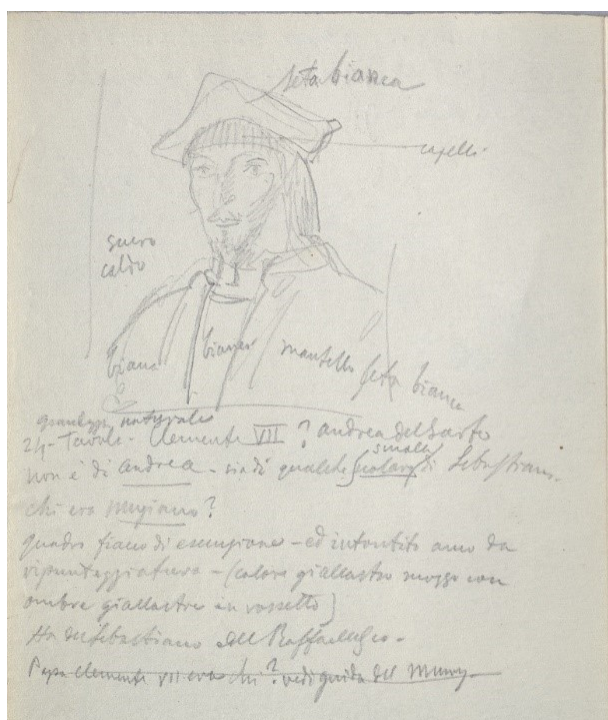
c. 36r    Appunti grafici    nuvole bianche – alberi fusi – paese – azzurro più scuro – lumi  
[visione    rilevati – albero finito scuro che sta sul fondo chiaro – lumi –  
d’insieme]    azzurri – azzurro chiaro – raggi – bianco – paese – nuvoli leggeri  
– nuvolette bianche – nuvoli bianchi – gialletto – bel movimento  
– castello – giallo – azzurro viola – tutto bianco – verde – verde  
erba – albero fiorito – sagoma rosse – sofferto – fresco chiaro  
– giallo – verde erba caldo – verde chiaro – 1. tetro abito scuro  
verdone – 2. S. Pietro – 3. Carattere grasso e ricci capelli – giallo  
arancio – azzurro giallo arancione forte – tronco – azzurro –  
giallo – erba – legnato con legno – questi due sono meschini  
piccoli non così Cristo e i due Profeti – erbe giallette – sasso  
chiaro – meglio quelli bianchi – è tutta una [\*\*\*] alla Mantegna  
– fiori bianchi – scogli bianchi – tavola olio – IANNES BELLI –  
una delle opere la più bella di Bellini

[particolari] Museo Borbonico Napoli - È il capolavoro di Bellini – foglie  
 [\*\*\*] a punta – cristo chiaro di tinta – masse larghe – ombre  
belle – smaltata – luminosa figura la più chiara bene pensata –  
 E' la prima cosa che si presenta tutto il rimanente è subordinato  
 – vedi Pesaro - testa bianca – nuvoli – azzurro – nuvole bianche  
 – verdi – azzurro chiaro – lumi dorati – scogli – pastore – chiaro  
 luminoso – giallo – verdone scuro – vero smalto – bianco –  
 verde – chiaro verde erba – freddo – sugoso rosso con minio a  
 [\*\*\*] - lumi posti sopra più chiari – chiaro giallo massa erba –  
 rifatto 1868 – bianchi griggi capelli e barba – caldo gialli – belli  
 - [\*\*\*] volgare pescatore – tipo piacevole Bellini – testa in chiaro  
 – verde giallastro oro chiaro – lumi gialletti caldi – arancio –  
 azzurro abito – con le ombre poste liquide che sono in rilievo e  
 rendono la forma – bello di tono – elegante - arancione caffè  
 caldo bruciato – ombre rilevate – V. Eyck – sono messe [\*\*\*]  
 di colore - Napoli

c. 38v [particolari] azzurro – nuvoli bianchi – bianco - [\*\*\*] à lavorato con [\*\*\*]  
 velature - [\*\*\*] figura nel mezzo è quasi di tocco – a mezzo  
 corpo veicolo grasso e trasparente – improntato il colore delle  
 carni – [\*\*\*] fondo chiaro per cui le ombre sono [\*\*\*] ingiallo  
 scuro e sono rilevate – Il paese a fondo è velato – azzurro chiaro  
 – bianco – verdone nero – albero – scuro – alberetti – chiari –  
 strada – erbe riflessi acqua – strepole legati – IANNES BELLI -  
 bianchi – giallo chiaro – scolorito – lacca – giallastro – verde  
 scuro – gialletti – verde brillante – erba – tutto in ombre – acqua  
 – giallo chiaro che bene si legge col manto rosso ed oro – giallo  
 – scuro verdone – turchino – verde forse rilevato smaltato -  
Napoli



SCHEDA N. 79



Da Scuola di Sebastiano (Muziano?)

[Bernardino Licino]

*Ritratto di un prelato*

Napoli, Museo Nazionale

[Napoli, Museo Nazionale di

Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274),

fascicolo 11, c. 21v

Bernardino Licino

*Ritratto di un prelato*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Da Scuola di Sebastiano (Muziano?)

[Bernardino Licino]

*Ritratto di un prelado*

Napoli, Museo Nazionale

[Napoli, Museo di Capodimonte]<sup>126</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 21v

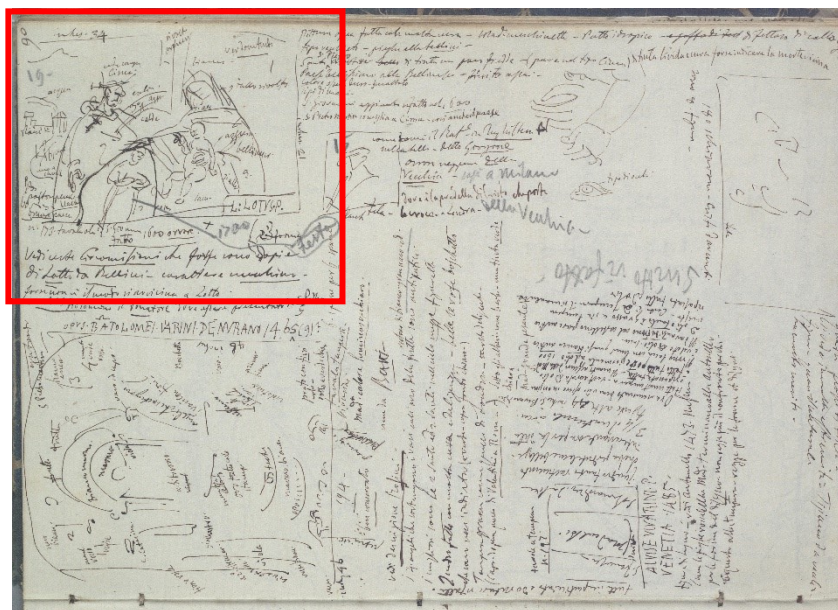
c.	Note	grandezza naturale – 24 tavola – Clemente VII? – Andrea del
21v	manoscritte	Sarto – non è di <u>Andrea</u> – sia di qualche (scolare) scuola di Sebastiano – chi era Muziano? – quadro fiacco di esecuzione – ed intontito anco da ripunteggiatura – (colore giallastro mozzo con ombre giallastre in rossetto) – Ha del Sebastiano, del Raffaellesco

Appunti grafici	seta bianca – capelli – scuro – caldo – bianco – bianco – mantello – seta bianca
-----------------	---

---

<sup>126</sup> SAN GIORGIO 1852: «276w. [quarta stanza] Tavola di palmi due per uno e mezzo, col busto di un cardinale; attribuito ad Andrea del Sarto»; D'ALOE 1856, n. 276, p. 468; FIORELLI 1873, n. 24, p. 25: «Andrea Vannucchi detto Andrea del Sarto, Ritratto di Clemente VII. Tavola». Cfr. CAPODIMONTE 1995, p. 34.





Da Lorenzo Lotto

*Sacra Conversazione*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 34v



Da Lorenzo Lotto

*Sacra Conversazione*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Lorenzo Lotto

*Sacra Conversazione*

Napoli, Reale Museo Borbonico

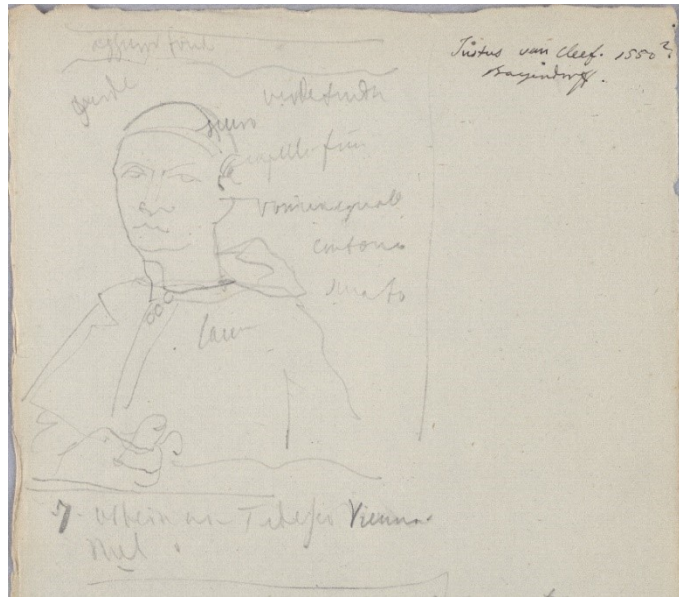
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>127</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 34v; Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 11v

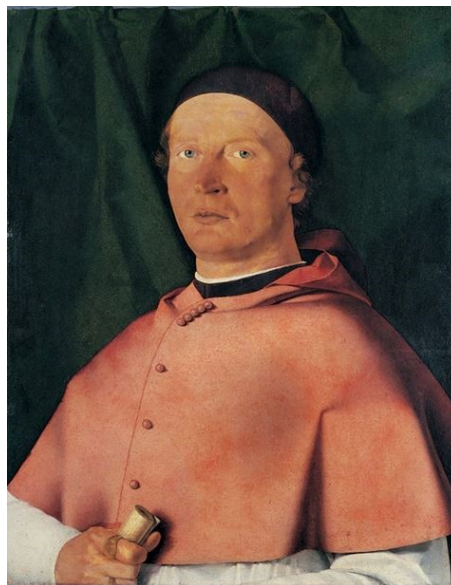
- |        |                     |  |
|--------|---------------------|--|
| c. 34v | Note<br>manoscritte | acqua – verde – azzurro – <u>verdone a tocchi</u> – bianco – Putto si volta – bellissimo – L. LOTUS. P. – vedi [***] che forse sono copie di Lotto da Bellini – carattere <u>meschino</u> – testa – forse non ha il modo si avvicina a Lotto – figura del San Giovannino sul donatore dove appare presentato da S. P. M. |
| c. 11v |                     | n. 19 – il L. Lotto vedi libretto antico ove è il S. Gio. del 1700 doveva esservi una testa del committente – <u>Lotto</u> – Giorgione   |

---

<sup>127</sup> SAN GIORGIO 1852: «173E [quinta stanza] Tavola di palmi tre ed un quarto per due, su cui si vede la SS. Vergine, che presenta il bambino Gesù nell'adorazione di S. Giovanni, e di S. Pietro Martire; vi si legge il nome dell'artista Lorenzo Lotto»; D'ALOE 1856, n. 173, pp. 486-487; FIORELLI 1873, n. 19, p. 19: «Lorenzo Lotto, La Vergine con Gesù e S. Giov. A sinistra S. Pietro Martire. Tavola». CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 500. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 35-36.



Da Artista tedesco (Justus van Cleef?)  
[Lorenzo Lotto]  
*Ritratto di Bernardo de Rossi, vescovo di Treviso*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 27r



Lorenzo Lotto  
*Ritratto di Bernardo de Rossi, vescovo di Treviso*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Artista tedesco (Justus van Cleef?)

[Lorenzo Lotto]

*Ritratto di Bernardo de Rossi, vescovo di Treviso*

Napoli, Museo Nazionale

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>128</sup>

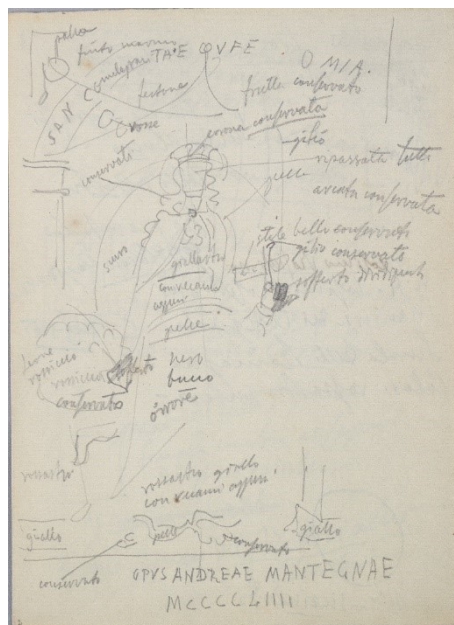
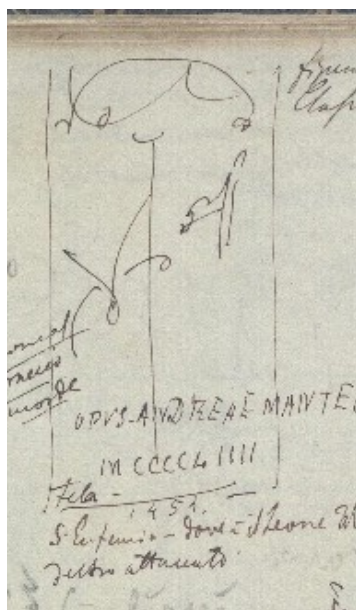
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 27r

c.	Note	Justus van Cleef 1550? – [***] – 7 Olbein no, tedesco, Vienna
27r	manoscritte	

Appunti grafici    Azzurro fondo – verde – verde tenda – scuro – capelli fini –  
[\*\*\*] – smalto – lacca

---

<sup>128</sup> SAN GIORGIO 1852: «344w [quinta stanza-scuola fiamminga] Tavola di palmi due per uno e mezzo, col ritratto di un Cardinale a mezza figura, per Cristoforo Amberger»; D'ALOE 1856, n. 344, p. 472; FIORELLI 1873, n. 7, p. 45: «(Scuola Tedesca Olandese e Fiamminga. Giovanni Holbein, Ritratto di un Cardinale. Tavola». Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 35-36.



Da Andrea Mantegna

*Sant'Eufemia*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 32v; Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 2r<sup>129</sup>



Andrea Mantegna

*Sant'Eufemia*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

<sup>129</sup> Pubblicato in CIAMPI 1999-2000, immagine n. 37.

Da Andrea Mantegna

*Sant'Eufemia*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>130</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 32v; Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 2r

c. 32v	Note	Figura quasi al naturale su tela venete nera e scura – classica –
	manoscritte	leone al braccio morde – opus Andreae Mantegnae MCCCCLIII – tela – 1454 – S. Eufemia – dove il leone al braccio destro attaccato
c. 2r	appunti grafici	palla – finto marmo – melagrane – SANTAE EVFEMIA – festone – frutta – conservato – rosse – corona <u>conservata</u> – giglio – conservati – ripassata tutta – pelle – arcata conservata – scuro – giallastro con ricami azzurri – stile bello conservato – giglio conservato – sofferto [...] – pelle – leone rossiccio – rossiccio sofferto, conservato – nero – bruno – orrore – rossastro – rossastro giallo con ricami azzurri – giallo – conservato – pelle – conservato – giallo – OPUS ANDREAE MANTEGNAE MCCCCLIII

---

<sup>130</sup> SAN GIORGIO 1852: «294w [quarta stanza] Tela di palmi sei e mezzo per tre, indicante S. Eufemia in piedi; per Andrea Mantegna, secondo le antiche indicazioni, ma è una copia dell'originale di questo artista»; D'ALOE 1856; FIORELLI 1873, n. 14, p. 22: «Copia dal Mantegna». CROWE-CAVALCASELLE 1871, I, p. 324 e nota 1 [Andrea Mantegna].





Da Sebastiano del Piombo  
[Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del Piombo]  
*Ritratto di papa Clemente VII*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 45v



Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del  
Piombo

*Ritratto di papa Clemente VII*

Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte



Da Sebastiano del Piombo

[Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del Piombo]

*Ritratto di papa Clemente VII*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>131</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 45v

c. 45v	Note	tela ad olio – 55 - 365 Cardinale colossale figura – colossale nelle
	manoscritte	forme – michelangiolesco – Gran Sala – modellato bene,
		largamente – maggiore del vero – colore esteso – scuro – pittore
		triste – non mi piace

Appunti grafici	verde – rosso – caldo lumi – giallo – olivastro – rosso – bianco
	– foglio – bianco

---

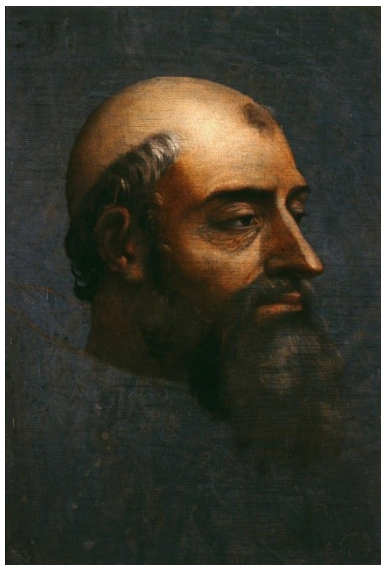
<sup>131</sup> SAN GIORGIO 1852: «365e. [sala dei capolavori] Quadro in tela di palmi cinque e mezzo per quattro, col ritratto di papa Alessandro VI; per Sebastiano del Piombo»; D'ALOE 1856, n. 365, p. 501: «365. Portrait du trop fameux Pape Alexandre VI»; FIORELLI 1873, n. 55, p. 21: «Sebastiano del Piombo - Ritratto di Alessandro VI. Tela». CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 340 [Santa Croce G.]. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 47-48.



Da Sebastiano del Piombo  
[Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del Piombo]  
*Ritratto di papa Clemente VII*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 45v



Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del  
Piombo

*Ritratto di papa Clemente VII*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Sebastiano del Piombo

[Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del Piombo]

*Ritratto di papa Clemente VII*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>132</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 45v

c. 45v	Note	il fondo è lavagna scuro – si vede che siccome nelle ombre del
	manoscritte	fondo della pietra scura etc., poi metto le mezze tinte ed i lumi
		di colore naturalmente – testa naturalissima – di squisita
		esecuzione – lavagna – lavagna – grandezza naturale – 163 – è
		un Sebastiano - n. 8 scuola Veneta – Clemente papa? VII – colla
		barba dopo il sacco di Roma si lascia crescere la barba – vedi
		Parma – lavagna

Appunti grafici lumi – azzurri radicali

---

<sup>132</sup> SAN GIORGIO 1852: «167e. [quinta stanza] Lastra di lavagna di palmi due per uno ed un quarto, colla testa di un Santo; per Sebastiano del Piombo»; FIORELLI 1873, n. 15, p. 16: «Sebastiano del Piombo -Testa di giovane imberbe. Lavagna». CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, p. 349 [Santa Croce G.]. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 48-49



Da Sebastiano del Piombo  
*Sacra Famiglia* detta *“Madonna del Velo”*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 44v



Da Sebastiano del Piombo  
*Sacra Famiglia* detta “*Madonna del Velo*”  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino  
 9, c. 45r



Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del Piombo  
*Sacra Famiglia* detta "Madonna del Velo"  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Sebastiano del Piombo

[Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del Piombo]

*Sacra Famiglia* detta "Madonna del Velo"

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>133</sup>

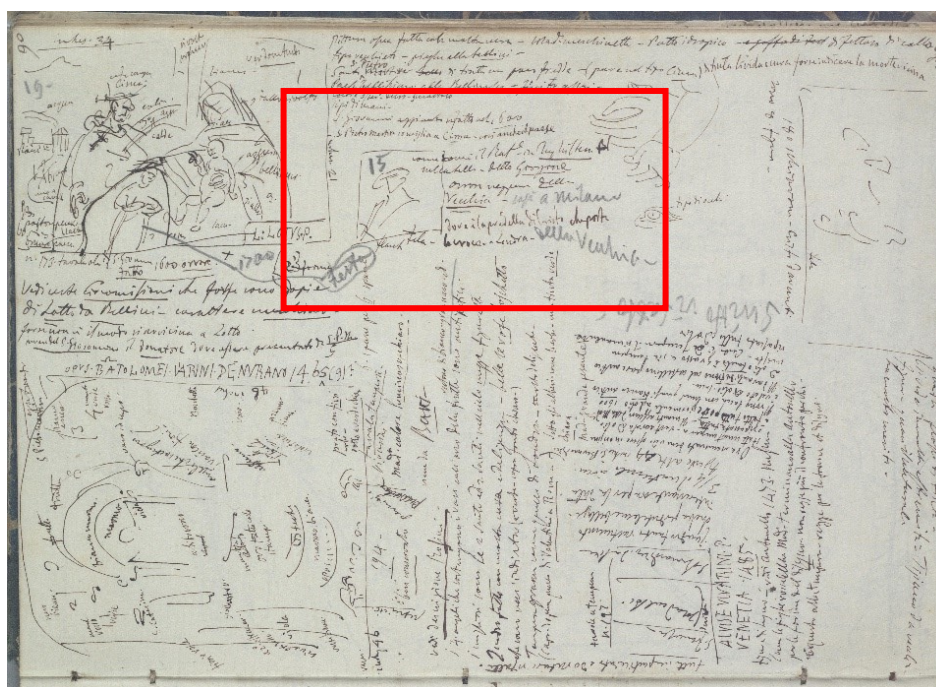
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 44v, 45r

c. 44v	Note	tenda – S. Pietro incuriosito – Testa della Mad. [***] - Stile
	manoscritte	fiamm. per disegno – verde – bianco – giallastro – bruno – cinto giallo – cade [***] - clado – tenda giallastra – meraviglioso – piccole velature – gentilezza di ombre – Vecchio S. Pietro – giallo lumi – lumi caldi – sorprendente – ombre calde – velo

<sup>133</sup> SAN GIORGIO 1852: «364e. [sala dei capolavori] Lastra si lavagna di palmi tre e tre quarti per tre ed un terzo, con la s. Famiglia, vedendosi la SS. Vergine che copre con un velo il Bambino Gesù addorrito; per il Sebastiano del Piombo»; D'ALOE 1856, n. 364, p. 501; FIORELLI 1873, n. 2, p. 22: «Sebastiano Luciani o del Piombo, La Santa Famiglia. Lavagna». CROWE-CAVALCASELLE 1884-1891, II (1891), p. 121 [Sebastiano del Piombo]. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 49-50.

c. 45r    Appunti grafici    giallastro – caldo – S. Giuseppe bello – lume chiaro del naso  
    [particolari:    caldetto – carnosità lume caldetto – caldetto – fusione nelle  
    testa della    ombre – caldo – neo – rossicci contorni ed ombre – rossetto  
    Madonna]    rosa volutà – La tendenza di fare rosse le ombre confinanti con  
    scuri contorni – freddo – caldo lume – azzurro – caldo – è  
    d'effetto





Da Giorgione

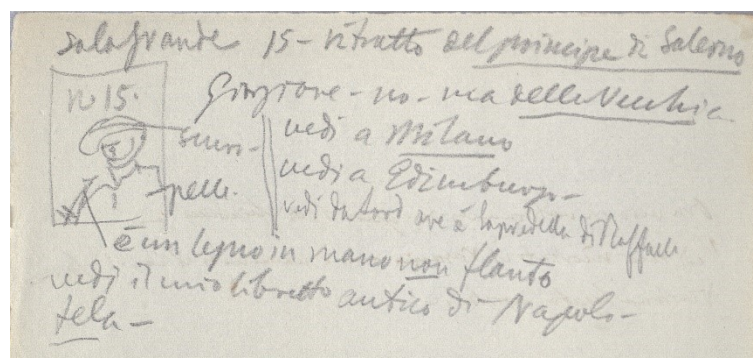
[Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del Piombo, copia da]

*Ritratto d'uomo (Pastore con flauto)*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 34v



Da Giorgione

[Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del Piombo, copia da]

*Ritratto d'uomo (Pastore con flauto)*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 11v





Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del  
Piombo, copia da  
*Ritratto d'uomo (Pastore con flauto)*  
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Giorgione

[Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del Piombo, copia da]

*Ritratto d'uomo (Pastore con flauto)*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>134</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 34v; Cod. It. IV 2033  
(=12274), fascicolo 11, c. 11v

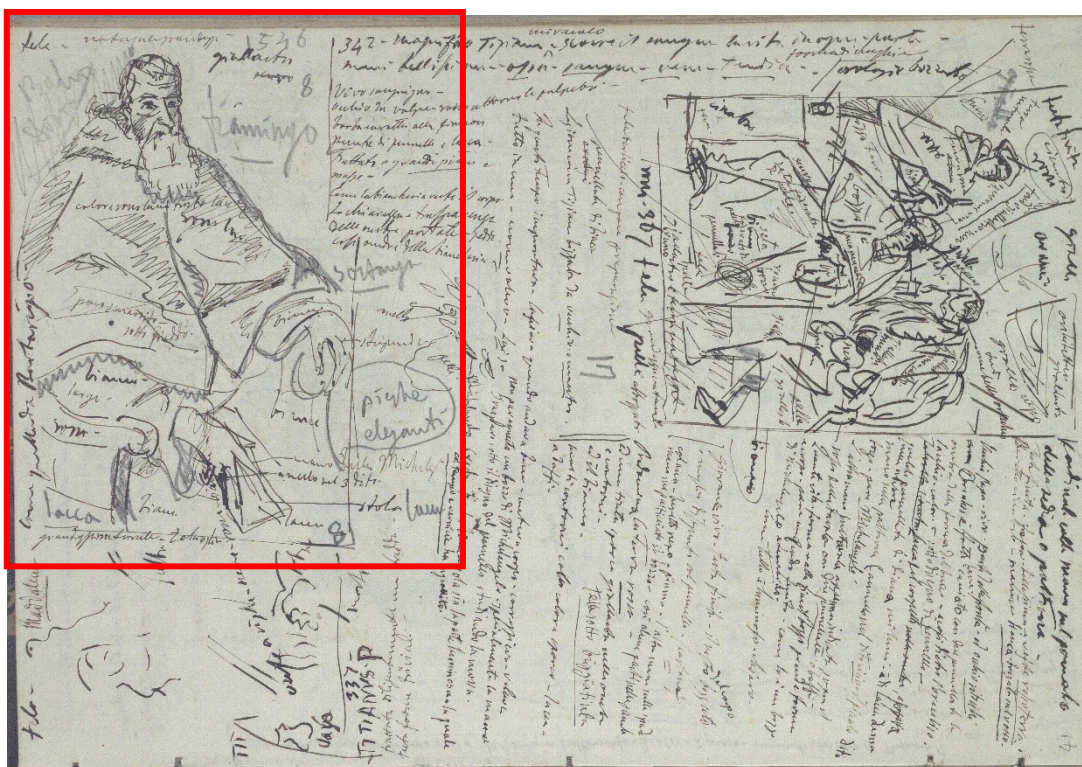
c. 34v	Note	15 – come [***] il Raffaello in Inghilterra – nel cartello detto
	manoscritte	Giorgione – [***] della Vecchia – così a Milano – dove è la
		predella di Cristo che porta la croce a Londra – della Vecchia –
		flauto – tela

c. 11v	Note	Sala Grande, 15 – Ritratto del Principe di Salerno – Giorgione
	manoscritte	no, ma della Vecchia – vedi a Milano, vedi a Edimburgo, vedi
		da Lord ove è la predella di Raffaello – vedi il mio libretto antico
		di Napoli - tela

Appunti grafici n. 15 – scuro – pelle – è un legno in mano non flauto

<sup>134</sup> SAN GIORGIO 1852: «175e. [quinta stanza] Quadro in tela di palmi due per uno e mezzo, col busto creduto di Antonello Sanseverino, Principe di Salerno, sotto le vesti di un pastore, con un flauto nelle mani; per il Giorgione»; D'ALOE 1856, n. 175, p. 487; FIORELLI 1873, n. 15, p. 18: «(Grande sala delle scuole diverse) [Giorgio Barbarelli detto Giorgione]». CROWE-CAVALCASELLE 1871, II, nota 1 (p.164) [Giorgione]. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 50-51.

SCHEDA N. 87



Da Tiziano

*Paolo III senza camauro*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 41r



Tiziano

*Paolo III senza camauro*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Tiziano

*Paolo III senza camauro*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>135</sup>

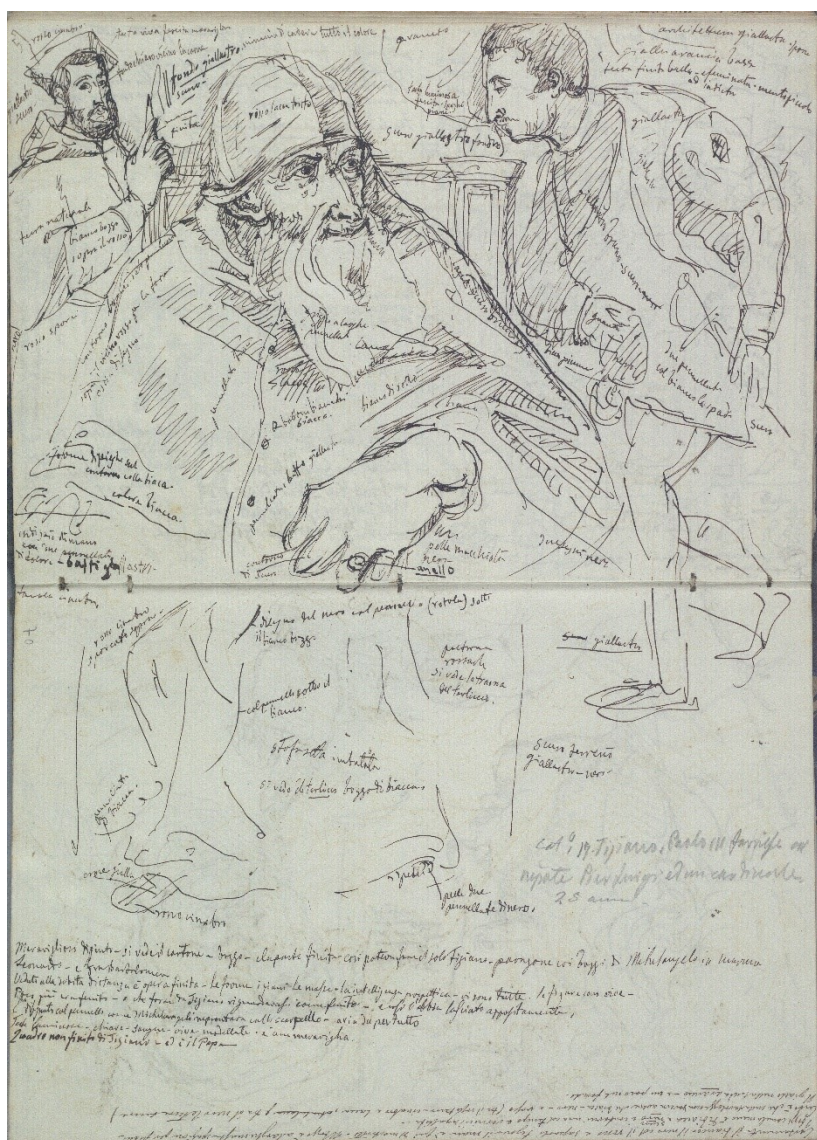
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 41r

c. 41r	Note	tela – naturale grandezza – 1546 – 8 – fiammingo – 342
	manoscritte	magnifico Tiziano [***] scorre il sangue la vita in ogni parte – mani bellissime – ossia sangue, vene , tendini, forme di vecchi e [***] – vivo, sanguigno – occhio in [***] rosso attorno le palpebre – barba caratteri alla fine con punte di pennello e lacca – battuto aa grandi piani e mosse – come la biancheria veste il corpo – la chiarezza e trasparenza delle ombre portate [***] così ombre della biancheria – grandezza naturale – tela a olio
	Appunti grafici	giallastro – colore rosso lacca trista - rosso lacca – sostanza - pure smarrito, sotto freggo – bianco – bianco – [***] – largo - bianco – pieghe eleganti - rosso – mano bella Michelangelo – anello nel 3 dito – lacca – bianco – stola – lacca – lacca – bianco - lacca

---

<sup>135</sup> SAN GIORGIO 1852: «[sala dei capolavori] Quadro in tela di palmi tre e tre quarti per tre e mezzo col ritratto di Papa Paolo III a mezza figura, per il Tiziano»; D'ALOE 1856; FIORELLI 1873, n. 8, p. 24: «Tiziano Vecellio, Ritratto del Pontefice Paolo III. Tela». Cfr. Crowe-Cavalvaselle 1877-1878, II (1878), pp. 86-91. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 54-55.





Da Tiziano

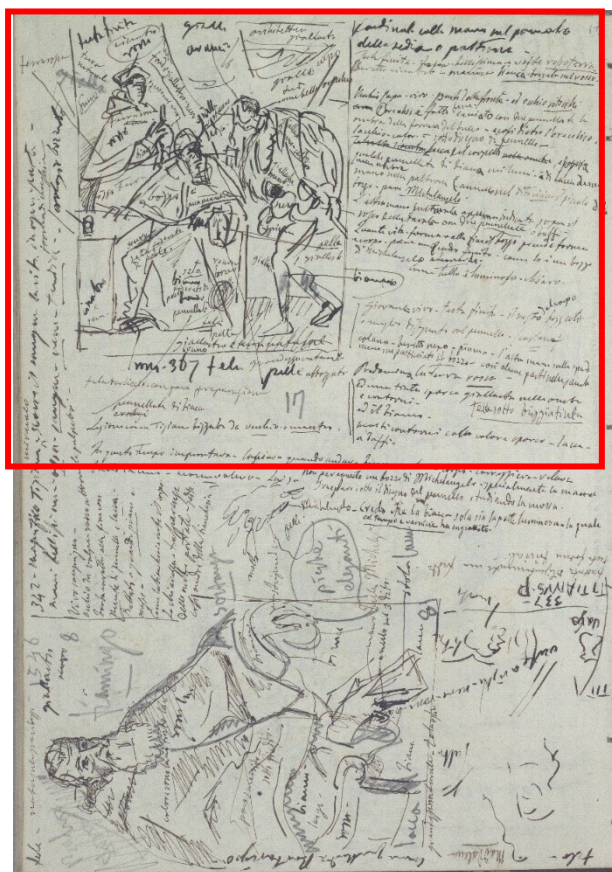
[Tiziano]

Ritratto di Paolo III con i nipoti

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 69v-70r



Da Tiziano

[Tiziano]

*Ritratto di Paolo III con i nipoti*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278),  
taccuino 9, c. 41r



Tiziano

*Ritratto di Paolo III con i nipoti*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Tiziano

[Tiziano]

*Ritratto di Paolo III con i nipoti*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>136</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 41r, 69v-70r

c. 41r	Note	Cardinale con la mano sul pomolo della sedia o poltrona – testa
	manoscritte	finita – [***] bellissima – veste rosso terra – beretto cinabro – manica bianca bozzata sul rosso – vecchio papa vivo – parte della porta – ed occhio occhio ritocchi – orecchie fatte bene – [***] con due pennellate le ombre della forma del braccio – e così dietro l'orecchio – l'occhio color è sotto disegno di pennello – qualche pennellata di bianco sui lumi e di lacca densa nelle ombre – mano sulla poltrona (anello sul dito vicino il piccolo bozzo, pare Michelangelo) – l'altra mano sul tavolo appena indicato, sopra il rosso della tavola con due pennellate o baffi – quanta vita – forma alla [***] prende forma e corpo – pare un quadro finito come lo è un bozzo di Michelangelo e Leonardo – come tutto è luminoso, chiaro – giovane vivo – testa finita – il resto del corpo bozzato o meglio disegnato col pennello (cartone) – colonna – beretto nero e piuma – l'altra mano sulla [***] – mano impasticciato il bozzo – così alcune parti nelle gambe – predomina la terra rossa ed una tinta sporca giallastra nelle ombre e contorni – tela sotto biggia tinta – ed è il bianco – molti contorni col colore sporco – lacca a baffi – n. 367, tela – grandezza naturale – [***] compare preparazione – pennellate di biacca – 17 - lezione come Tiziano [***] da vecchio

---

<sup>136</sup> SAN GIORGIO 1852: «367e. [sala dei capolavori] Quadro in tela di palmi sette e mezzo per sei e mezzo, col ritratto di Papa Paolo III assistito dal suo nipote Pierluigi Farnese ed un cardinale; per il Tiziano»; D'ALOE 1856; FIORELLI 1873, n. 17, p. 18: «(Grande Sala delle Scuole diverse) Tiziano Vecellio, Paolo III Farnese, col nipote Pier Luigi, ed un Cardinale (Bozzo). Tela». CROWE-CAVALCASELLE 1877-1878, II (1878), pp. 60-64. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 59-60.

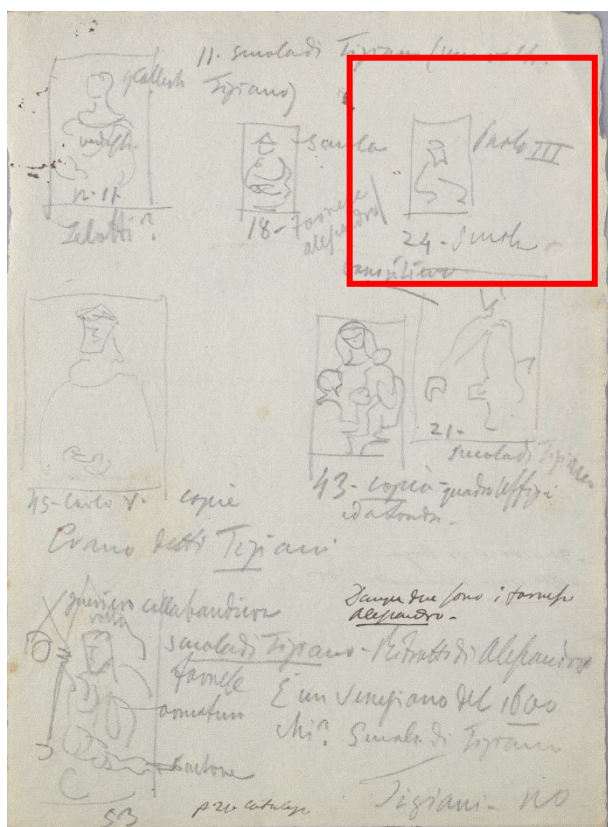
o maestro – in questo tempo imprimitura lasciava quando andava bene, meteva corpo, correggieva, velava tutto in uno – [\*\*\*] non pare eseguito con bozze di Michelangelo, specialmente la mano – Traspare sotto il disegno del pennello, studiando la mossa – Michelangelo, credo che la biacca sola sia la parte luminosa la quale col tempo e vernicie ha ingiallito

Appunti grafici    testa finita – giallo – cinabro rosso – architettura [\*\*\*] – terra  
[visione        sopra – terra naturale – fondo giallastro scuro – giallo cupo  
d’insieme]    fondo – scuro – lacca [\*\*\*] – come bello orecchio – terra rossa  
– giallo restauro – rosso – sedia – giallastro bruno caldo – terra  
rossa – bianco – giallastro bruno – rosso terra – bozza – lacca  
pennello – nero – scuro – seta [\*\*\*] di pelle – pelle – giallastro  
– giallastro – seta bianca foderata di pelle - [\*\*\*] – bozzo –  
bianco – cinabro e terra – pennellate – tela – pelle -giallastro e  
terra naturale – bruno

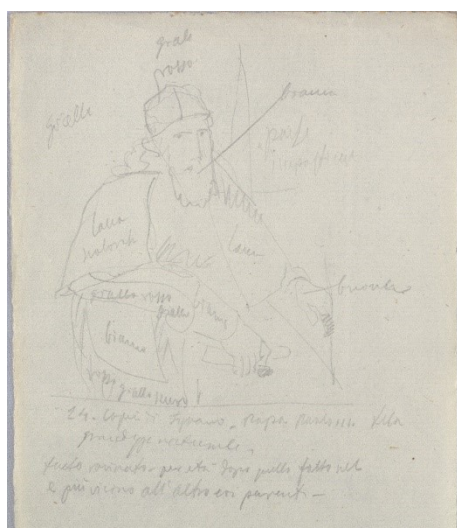
cc. rosso – testa viva suscita meraviglia – giallastro scuro – fondo  
69v- chiaro vicino la carne – fondo giallastro scuro – minaccia di  
70r cadere tutto il colore – architettura giallastra – testa luminosa  
finita – larghi piani – testa finita bella – esaminata – mento  
piccolo – scuro giallastro (fondo) – rosso lacca tristo – giallastro  
bruno scuro – testa naturale – bianco bozza sopra il rosso –  
verdi – due pennellate col bianco le spade scure – guanto –  
bianco di sotto – rossa scura – piume – biacca – nero – forme  
di pieghe sul contorno della giacca – griggio a larghe pennellate  
– anello – forme di pieghe sul contorno colla biacca – colore  
biacca – delle macchiette nere – disegni neri – disegno del nero  
col pennello (rotola) sotto il [\*\*\*] bozza – poltrona rossa – si  
vede la trama del terliccio – col pennello sotto il bianco stoffa  
seta [\*\*\*] - si vede il terliccio bozzato bianco – scuro giallastro  
[\*\*\*] nero – scarpe gialle – rosso cinabro – pelle – due  
pennellate di nero – meraviglioso dipinto – si vede il cartone –  
bozzo – elegante finito così poteva fare il solo Tiziano –



paragone con bozzi di Michelangelo [\*\*\*] Leonardo e Fra' Bartolomeo – veduta alla debita distanza è opera finita – le forme i piani le masse – la intelligenza prospettica vi sono tutte – le figure sono [\*\*\*] - poco più che non finito – o che forse da riguardarsi come finito – e così l'abbia lasciato appositamente – È dipinto col pennello come Michelangelo improntava collo scalpello – teste luminose – chiare – sangue – vive – modellate – è una meraviglia – quadro non finito di Tiziano ed è il Papa



Da Tiziano Vecellio, copia da  
[Tiziano Vecellio]  
*Ritratto di Paolo III con il camauro*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274),  
fascicolo 11, c. 13v



Da Tiziano Vecellio, copia da  
[Tiziano Vecellio]  
*Ritratto di Paolo III con il camauro*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo  
11, c. 25v



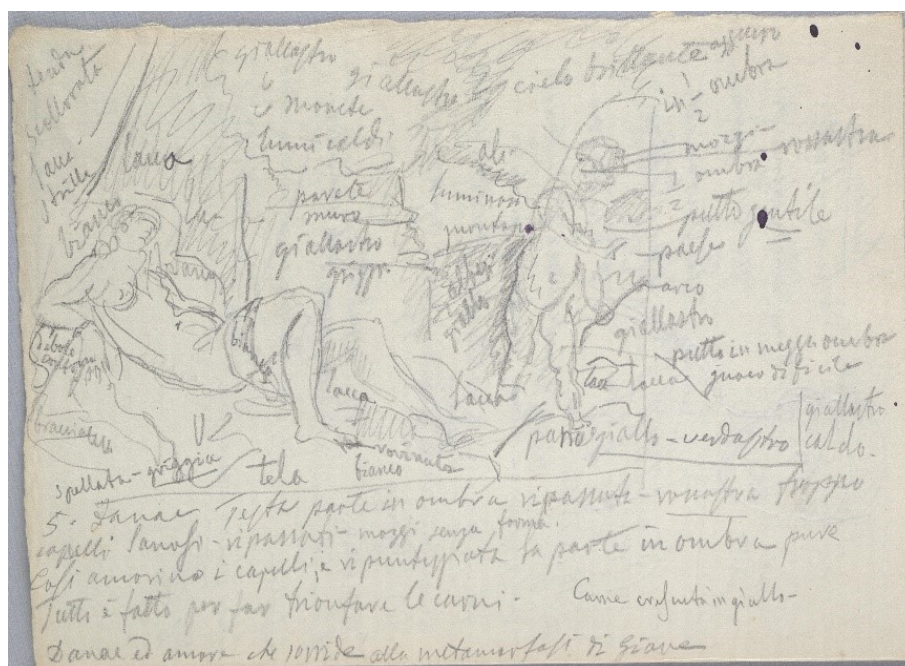
Tiziano Vecellio  
*Ritratto di Paolo III con il camauro*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Tiziano Vecellio, copia da  
 [Tiziano Vecellio]  
*Ritratto di Paolo III con il camauro*  
 Napoli, Museo Nazionale  
 [Napoli, Museo di Capodimonte]<sup>137</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 13v, 25v

c. 13v	Note manoscritte	Scuola di Tiziano (una volta galleria di Tiziano) – Paolo III – 24, scuola – erano tutti Tiziano – Tiziani no
c. 25v		24, copia di Tiziano, papa Paolo III – tela – grandezza naturale – tutto rovinato – per età dopo quello fatto nel, e più vicino all'altro [***]
	Appunti grafici	Giale rosso – barba – giallo – paese [***] – lacca colorata – lacca – [***] – giallo rosso giallo – bianco – rosso, giallo scuro

<sup>137</sup> SAN GIORGIO 1852: «166e. [quinta stanza] Quadro in tela di palmi quattro per tre, col ritratto di Papa Paolo III a mezza figura; della scuola del Tiziano»; FIORELLI 1873, n. 8, p. 24. CROWE-CAVALCASELLE 1877, II, pp. 86-91. Cfr. CAPODIMONTE 1995, p. 57.



Da Tiziano Vecellio

[Tiziano Vecellio]

*Danae*

Napoli, Museo Nazionale

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 22v



Tiziano Vecellio

*Danae*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Tiziano Vecellio

[Tiziano Vecellio]

*Danae*

Napoli, Museo Nazionale

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>138</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, cc. 20v, 22v

c.	Note	Parte in ombra ripassata – ha sofferto – [***] dietro alla
20v	manoscritte	donna testa e capelli – così le ombre carni un poco giallastre – putto idem

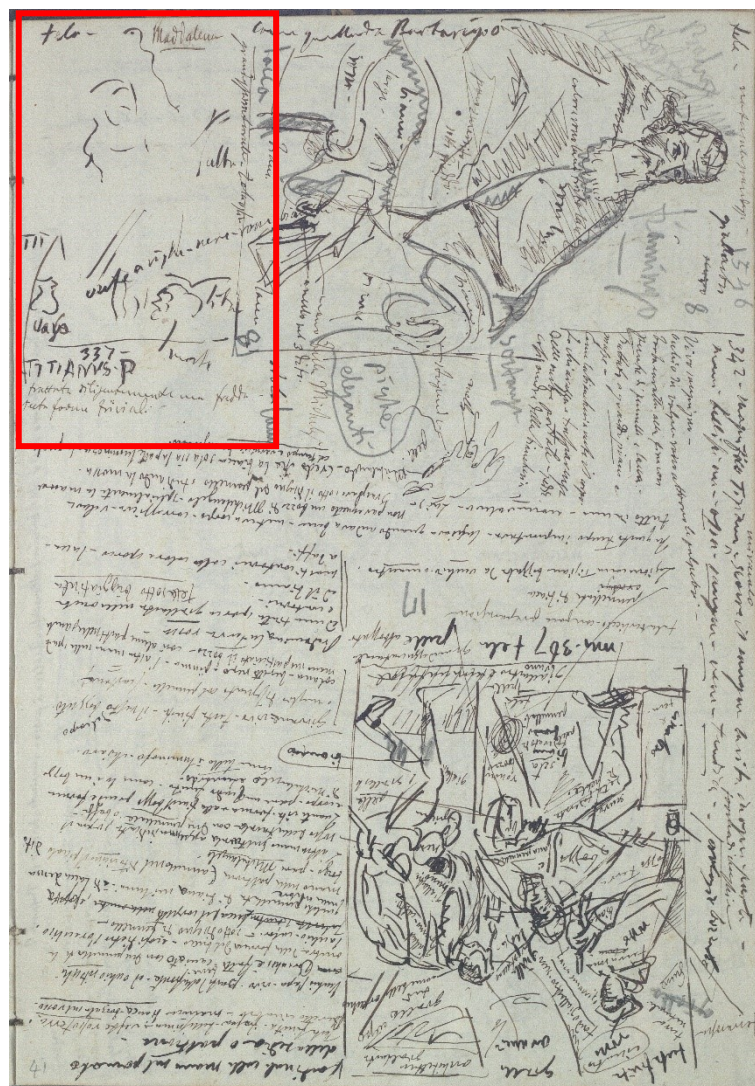
c.		5 Danae – testa parte in ombre ripassata – rossastra troppo
22v		– capelli [***] ripassati – mozzi senza forma – Così amorino i capelli e ripunteggiata la parte in ombra pure – tutto è fatto per far trionfare le carni – carne rifinita in giallo – Danae ed amore che sorride alla metamorfosi di Giove

Appunti grafici	tenda scollorata – giallastro – giallastro – cielo brillante – azzurro – monete – in ½ ombre – lacci strille – lacca – lumi caldi – ali – mozzi – rossastra – ½ ombre – bianco – parete – muro – luminoso – giallastro – [***] – putto gentile – bianco – griggio – paese – albero giallo – arco – bianco – giallastro – debole contorno – lacca – lacca – lacca – putto in mezza ombra gioco di dipinto – spellata – griggia – tela – rovinata – pasta – giallo – verdastro – giallastro caldo – tela – bianco
-----------------	---

---

<sup>138</sup> SAN GIORGIO 1852: «“Gabinetto dei quadri osceni”», catalogato con il n. 1»; FIORELLI 1873, n. 5, p. 23. CROWE-CAVALCASELLE 1877, II, pp. 119-122, 130-131. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 55-57.





Da Tiziano Vecellio

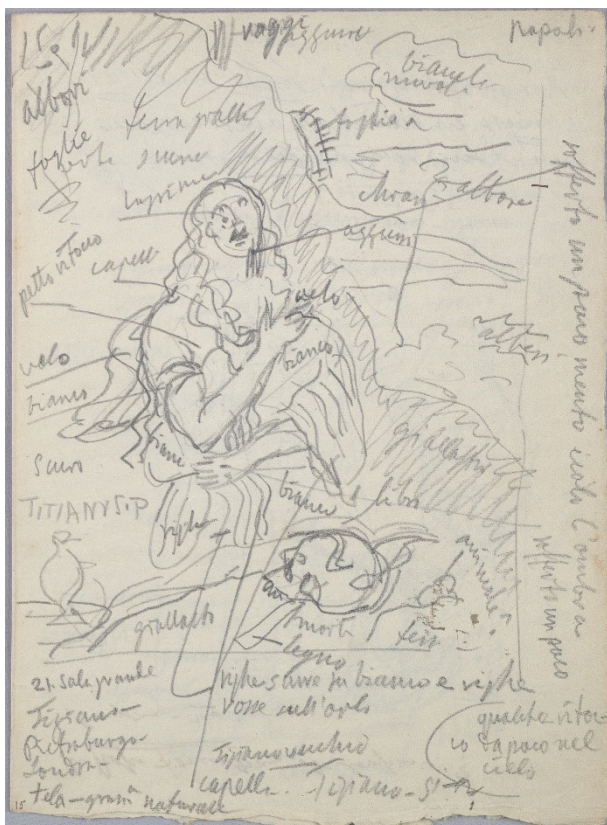
[Tiziano Vecellio]

Maddalena

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 41r



Da Tiziano Vecellio

[Tiziano Vecellio]

*Maddalena*

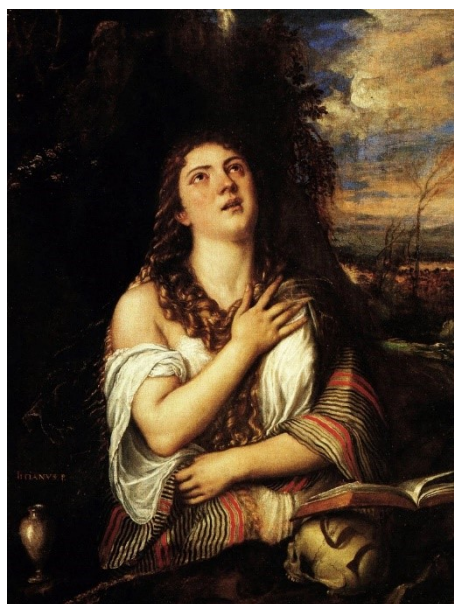
Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di

Capodimonte]

BMV Cod. It. IV 2033 (=12274),

fascicolo 11, c. 15r



Tiziano Vecellio

*Maddalena*

Napoli, Museo Borbonico

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Da Tiziano Vecellio

[Tiziano Vecellio]

*Maddalena*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>139</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 41r; Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 15r

c.	Note	Tela – Maddalena – alberi – veste a righe nere rosse bianche –
41r	manoscritte	libro - vaso – morte – 337 – TITIANUS P – trattata diligentemente ma fredda – [***]

c.		Napoli – 21, sala Grande – Tiziano – Pietroburgo – Londra –
15r		tela grandezza naturale – Tiziano vecchio – Tiziano sì

Appunti grafici	Raggi – azzurro – bianche nuvole – alberi – terra gialla – spoglio – foglie – erbe scure – albero – [***] - chiaro – sofferto un poco mento solo l'ombra – velo – alberi – velo – bianco – bianco – bianco – giallastro – scuro – bianco – libri – TITIANUS.P – righe – sofferto un poco – più reale? – giallastro – morte – [***] – legno – righe scure su bianco e righe rosse sull'orlo – capelli – qualche ritorno da poco nel cielo
-----------------	--

---

<sup>139</sup> SAN GIORGIO 1852: «337e. Quadro in tela di palmi quattro e tre quarti per tre e tre quarti, che esprime la Maddalena a mezza figura; per Tiziano, il cui nome si legge sul quadro stesso»; D'ALOE 1856, n. 337, p. 495; FIORELLI 1873, n. 21, p. 19. CROWE-CAVALCASELLE 1877, II, p. 315. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 63-64



Da Scuola di Tiziano  
[Tiziano?]  
*Cena in Emmaus*  
Napoli, Museo  
Borbonico  
[disperso]  
BMV, Cod. It. IV 2037  
(=12278), taccuino 9, c.  
45v

Da Scuola di Tiziano

[Tiziano?]

*Cena in Emmaus*

Napoli, Museo Borbonico

[disperso]<sup>140</sup>

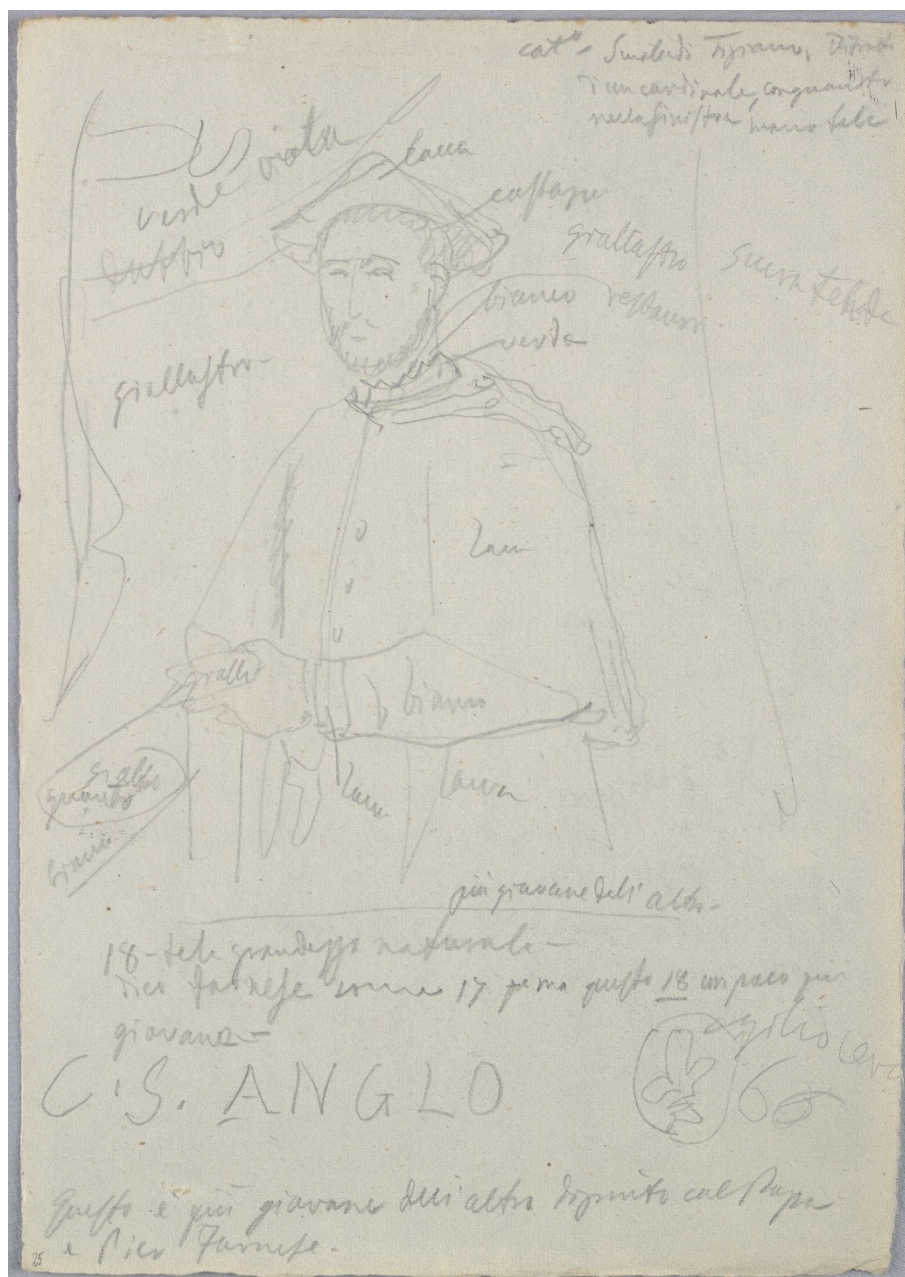
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 45v

c. 45v	Note	tela grandezza naturale detto Tiziano? N. 188 – vedi Torino –
	manoscritte e	[***] marrone? – pare scuola di Tiziano – ha molto sofferto – è
	appunti grafici	scuri – intontito – testa sente del Bonifazio?

fondo scuro – colori – oro – rosso- pelle- arancio, caffè – pane  
– caffè – sugo – rosso – imbrattato – schiena – cane con osso

<sup>140</sup> SAN GIORGIO 1852: «188E. [quinta stanza] Quadro in tela di palmi dieci per cinque e mezzo, con la Cena in Emmaus; della scuola del Tiziano»; D'ALOE 1856, n. 188, p. 488.

Il dipinto non risulta più al museo, forse in seguito alle vicende politiche dell'annessione al Regno d'Italia. È ragionevole ipotizzare che sia lo stesso dipinto che figurava negli inventari di Palazzo Reale, poi trasferito al Museo Borbonico: "Prospetto de' quadri esistenti nel Real Palazzo di Napoli da trasportarsi nel Real Museo Borbonico" [1826] (ASN, Casa Reale Amministrativa, Inventario III, Maggiordomia, fasc. 2269). Cfr. Porzio 1999, p. 220



Da Scuola di Tiziano  
[Tiziano Vecellio]  
*Ritratto del Cardinale Alessandro Farnese*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 25r



Tiziano Vecellio  
*Ritratto del Cardinale Alessandro Farnese*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Scuola di Tiziano

[Tiziano Vecellio]

*Ritratto del Cardinale Alessandro Farnese*

Napoli, Museo Nazionale

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>141</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 25r

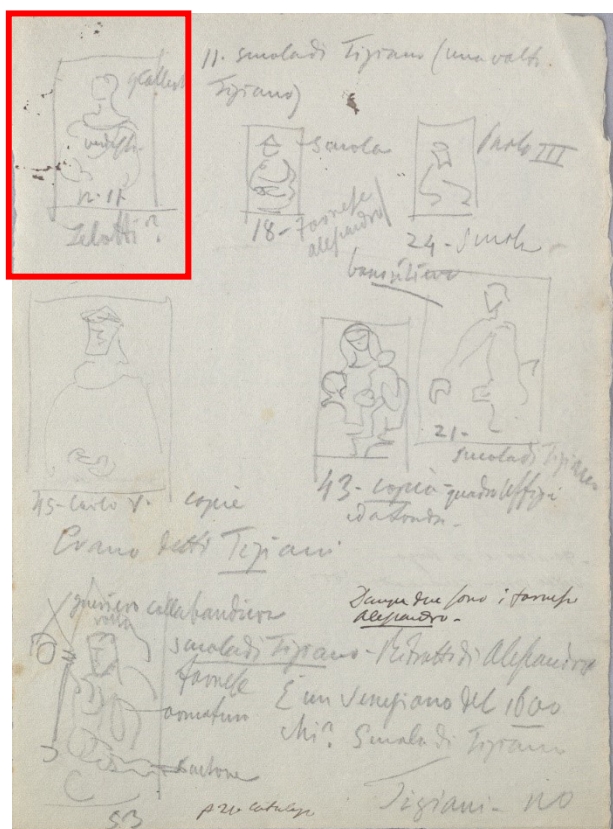
c. 25r	Note manoscritte	catalogo Scuola di Tiziano – Dipinto d'un cardinale con guanto nella sinistra mano [***] – più giovane dell'altro – 18, tela grandezza naturale – dice Farnese come 17 ma questo <u>18</u> un poco più giovane – C.S. ANGLO – questo è più giovane dell'altro dipinto col papa e Pier Farnese
-----------	---------------------	---

Appunti grafici	Viola – verde – lacca – castano – dubbio – giallastro – scura tenda – bruno – restauri – giallastro – verde – lacca – giallo – bianco – giallo – lacca – lacca -
-----------------	--

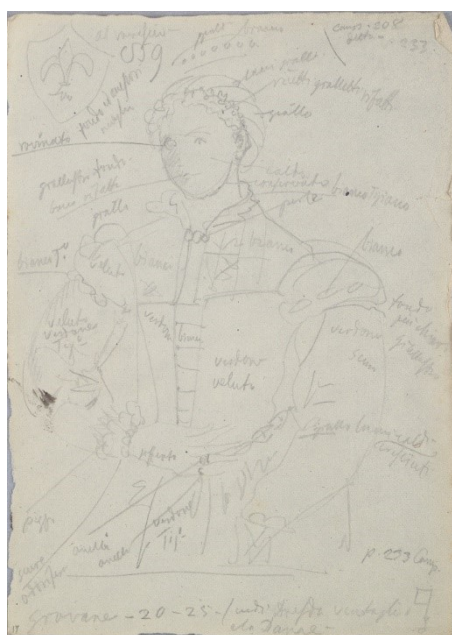
---

<sup>141</sup> SAN GIORGIO 1852: «236e»; D'ALOE 1856 n. 236, p. 491; FIORELLI 1873, n. 18, p. 16: «Scuola di Tiziano, Ritratto d'un Cardinale. Tela». CROWE-CAVALCASELLE 1877, II, pp. 86-91. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 60-61.





Da Giovanni Battista Zelotti  
[Scuola di Tiziano Vecellio]  
*Ritratto di giovane donna*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274),  
fascicolo 11, c. 13v



Da Giovanni Battista Zelotti  
[Scuola di Tiziano Vecellio]  
*Ritratto di giovane donna*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274),  
fascicolo 11, c. 17r



Scuola di Tiziano Vecellio  
*Ritratto di giovane donna*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

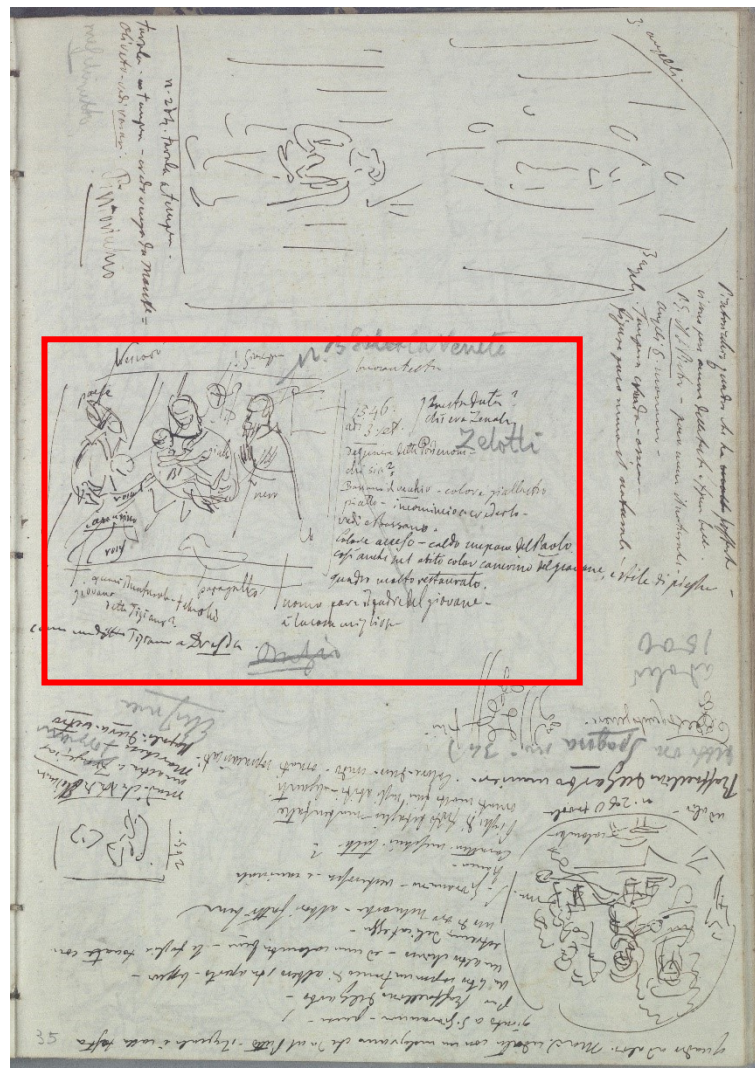
Da Giovanni Battista Zelotti  
 [Scuola di Tiziano Vecellio]  
*Ritratto di giovane donna*  
 Napoli, Museo Nazionale  
 [Napoli, Museo di Capodimonte]<sup>142</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 13v, 17r

c.	Note	[***] – n. 11, Zelotti – [***]
13v	manoscritte	
c.	Appunti grafici	[***] – Campori p. 208, detto p. 233 <sup>143</sup> – lumi gialli – fondo ed
17r		accessori [***] – ricetti gialletti rifatti – giallo – rovinato – giallastro fondo bruno rifatto – caldo – conservato benissimo – giallo – perle – bianco tutto – velato – bianco – bianco – bianco – fondo più chiaro giallastro – veluto [***] verdone – bianco – verdone scuro – verdone veluto – giallo lumi caldi cresciuti – sofferto – verdone – [***] – anello – [***] – p. 233 Campori – giovane 20, 25 – vedi Dresda ventagli e la Danae

<sup>142</sup> SAN GIORGIO 1852: «223 e [sesta stanza] Quadro in tela di palmi tre e mezzo per due e tre quarti, col ritratto di una donna a mezza figura; per il Tiziano»; D'ALOE 1856 n. 223, p. 491; FIORELLI 1873, n. 11, p. 15. CROWE-CAVALCASELLE 1877, II, p. 445. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 70-71.

<sup>143</sup> Campori 1870, p. 233 «(‘Inventario de’ quadri esistenti nel palazzo del giardino in Parma, 1680’): “Un quadro altro br. 1 on. 1, largo br. 1 on. 5. Ritratto di una femmina vestita di nero con la destra al petto, nella quale ha duoi anelli, capelli biondi, ornati di piccole perle con collaro a opera fatto all’antica et una cinta di bottoni d’oro, di Tiziano”».



Da Giovan Battista Zelotti  
 [Ignoto pittore veneto, fine XVI secolo]  
 Sacra Famiglia con Santo Vescovo e donatori  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 35r





Ignoto pittore veneto, fine XVI secolo

*Sacra Famiglia con Santo Vescovo e donatori*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Giovan Battista Zelotti

[Ignoto pittore veneto, fine XVI secolo]

*Sacra Famiglia con Santo Vescovo e donatori*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>144</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 35r

c. 35r	Note	vescovo – paese – S. Giuseppe – imbrattata – rosso – nero –
manoscritte e		Zelotti – colore giallastro – vedi Bassano – colore caldo [***]
appunti grafici		del <u>Paolo</u> così anche nell'abito color canerino del giovane e viola
		di pieghe – quadro molto restaurato – uomo, pare il padre del
		giovane - giovane

<sup>144</sup> SAN GIORGIO 1852: «205e. [quinta stanza] Quadro in tela di palmi sei e mezzo per cinque, con la S. famiglia, adorata da vari Santi; della scuola del Tiziano; si vede l'anno 1546»; FIORELLI 1873, n. 3, p. 15: «3(Scuola veneziana) [Giambattista Zelotti]». Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 76-77.

SCHEDA N. 96



Da Scuola di Tiziano Vecellio  
[Tiziano Vecellio]  
*Ritratto del cardinale Pietro Bembo*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278),  
Taccuino 9, c. 29v

Tiziano Vecellio  
*Ritratto del cardinale Pietro Bembo*  
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Da Scuola di Tiziano Vecellio

[Tiziano Vecellio]

*Ritratto del cardinale Pietro Bembo*

Napoli, Museo Nazionale

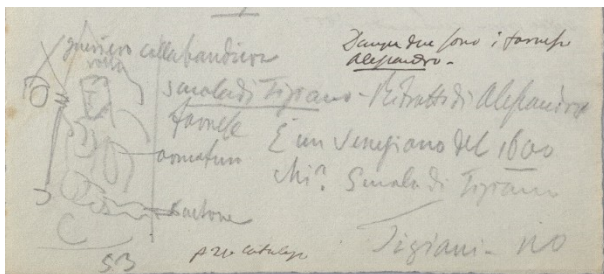
[Napoli, Museo di Capodimonte]<sup>145</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), Taccuino 9, c. 29v

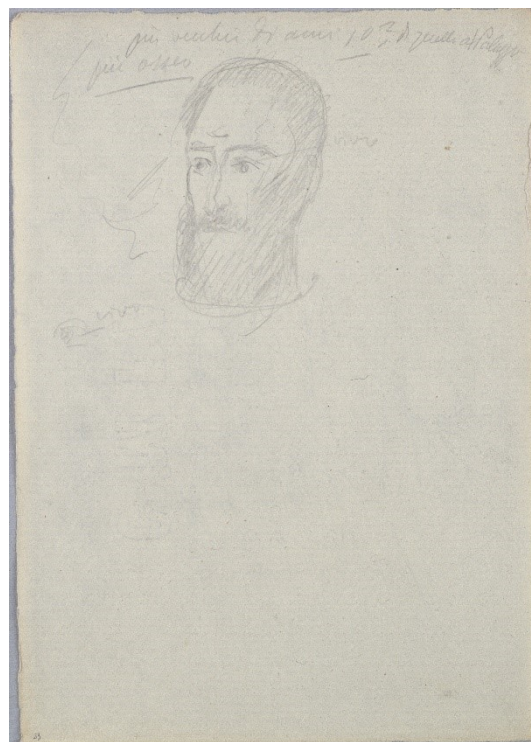
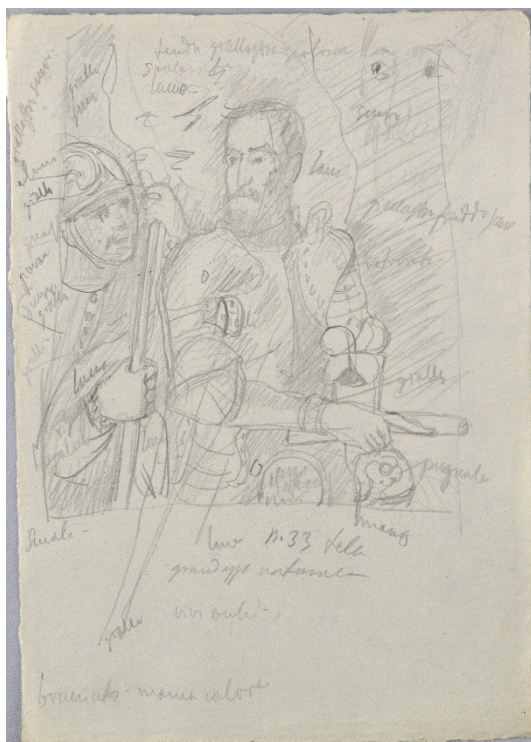
c. 29v	Note	G. Bembo – vedi Roma [***] scarto
	manoscritte	Attribuito in Aloe a Paolo Veronese, ma dice copia di Tiziano

---

<sup>145</sup> SAN GIORGIO 1852: «225e [sesta stanza] Quadro in tela di palmi quattro ed un quattro per tre e tre quarti, col busto del Cardinal Bembo; per Paolo Veronese»; D'ALOE 1856, n. 225, p. 491; FIORELLI 1873, n. 18, p. 16. CROWE-CAVALCASELLE 1877-1878, II (1878), pp. 422-423 [Tiziano]. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 64-65.



Da Scuola di Tiziano Vecellio  
[Tiziano Vecellio]  
*Ritratto di Pierluigi Farnese in armatura*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo di Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274),  
fascicolo 11, c. 13v



Da Scuola di Tiziano Vecellio  
[Tiziano Vecellio]  
*Ritratto di Pierluigi Farnese in armatura*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo di Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, cc. 23r-v



Tiziano Vecellio  
*Ritratto di Pierluigi Farnese in armatura*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Da Scuola di Tiziano Vecellio  
 [Tiziano Vecellio]  
*Ritratto di Pierluigi Farnese in armatura*  
 Napoli, Museo Nazionale  
 [Napoli, Museo di Capodimonte]<sup>146</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 13v, 23r-v

c.	Note	Erano tutti Tiziano – Tiziani no – dunque due sono i Farnese
13v	manoscritte	Alessandro – <u>Scuola di Tiziano</u> , ritratto di Alessandro Farnese – è un veneziano del 1600, chi? – Scuola di Tiziano – 53, p. 21 catalogo
23v	Appunti grafici	Guerriero colla bandiera – rosso – armatura – [***] Tenda giallastra – lacca – sofferto scuro – giallo scuro – scuro – lumi – lumi – giallo – giallastro freddo scuro – guasto – giovane – rifinito – scuro giallo – giallo – lumi – giallo – pugnale – mano – scuola – lume – n. 33, tela – grandezza naturale – giallo – vivi occhi – [***] – manca colore
c.	Appunti grafici,	Più vecchio di anni 10? Di quello al Palazzo – più osseo – vivo
23r	testa part.	

<sup>146</sup> SAN GIORGIO 1852: «244e [sesta stanza] Quadro in tela di palmi tre e tre quarti, per tre e un quarto, col ritratto a mezza figura di Alessandro Farnese, vestito all'eroica, e messo sotto la protezione di Minerva, per il Tiziano, o meglio per suo scolaro»; D'ALOE 1856, n. 244, p. 492; FIORELLI 1873, n. 53, p. 17. CROWE-CAVALCASELLE 1877-1878, II (1878), p. 68 Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 95-97.



Da Tiziano

*Ritratto di Filippo II di Spagna*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 41v



Tiziano

*Ritratto di Filippo II di Spagna*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Tiziano

*Ritratto di Filippo II di Spagna*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte <sup>147</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 41v

c. 41v	Note	tela – pelle scura – debole – <u>giallastro</u> – camicia – azzurro
	manoscritte e	attorno – recami – lumi – seta bianca con oro – lumi – nastrino
	appunti grafici	– azzurro – giallo – mano con guanto – recamo – fiacca mano
		– bianco seta – giallastro – TITIANUS EQUES – rossiccio –
		figura melanconica – n. 11 – giallastro – debole sulle gambe

---

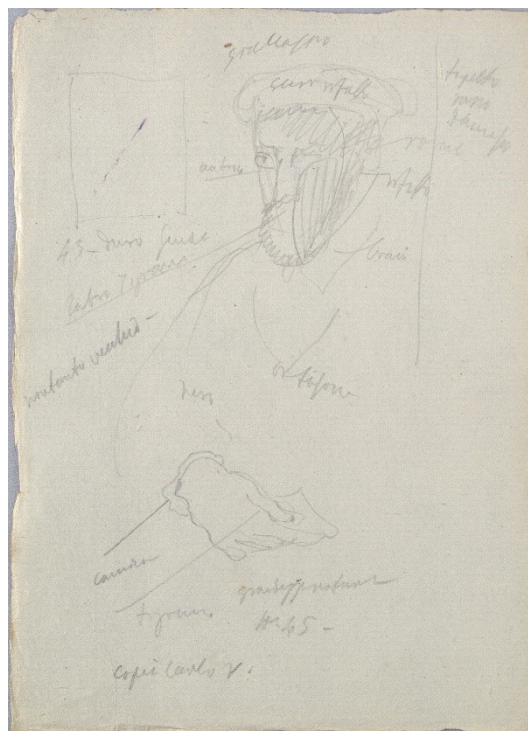
<sup>147</sup> SAN GIORGIO 1852: «348e [sala dei capolavori] Quadro in tela di palmi sette e mezzo per tre e tre quarti, col ritratto in piedi di Filippo II re di Spagna, per il Tiziano»; D'ALOE 1856, n. 348, p. 498; FIORELLI 1873, n. 11, p. 24. CROWE-CAVALCASELLE. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 67-68.



SCHEDA N. 99



Da Tiziano Vecellio, copia da  
[Tiziano Vecellio?]  
*Ritratto d'uomo col Toson d'oro (Carlo V?)*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo di Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo  
11, cc. 13v, 18v





Tiziano Vecellio  
*Ritratto d'uomo col Toson d'oro (Carlo V?)*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

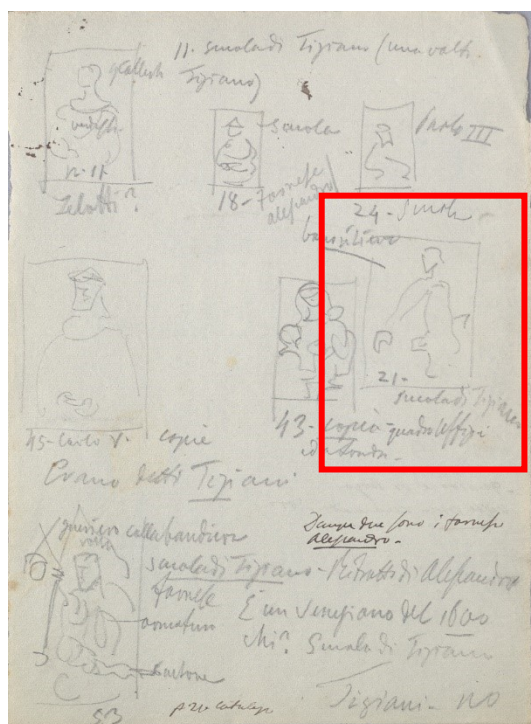
Da Tiziano Vecellio, copia da  
 [Tiziano Vecellio?]  
*Ritratto d'uomo col Toson d'oro (Carlo V?)*  
 Napoli, Museo Nazionale  
 [Napoli, Museo di Capodimonte]<sup>148</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, cc. 13v, 18v

c.	Note	Scuola di Tiziano (una volta galleria di Tiziano) – 45, Carlo V,
13v	manoscritte	copia - erano tutti Tiziano – Tiziani no
c.	Appunti grafici	Giallastro – scuro rifatto – [***] – antico – rifatto – 45 duro [***]
18v		– bruno – restaurato vecchio – tosone – nero – grandezza naturale – n. 45 – copia Carlo V

<sup>148</sup> SAN GIORGIO 1852: «233e [sesta stanza] Quadro in tela di palmi tre e mezzo per tre, col ritratto di un uomo a mezza figura, che tiene un foglio nelle mani, su cui leggesi il nome di Carlo V; della scuola del Tiziano; è una copia del ritratto dell'imperatore fatta dal Tiziano»; D'ALOE 1856; FIORELLI 1873, n. 45, p. 17. CROWE-CAVALCASELLE 1877, II, pp. 194, 210. Cfr. CAPODIMONTE 1995, p. 69.

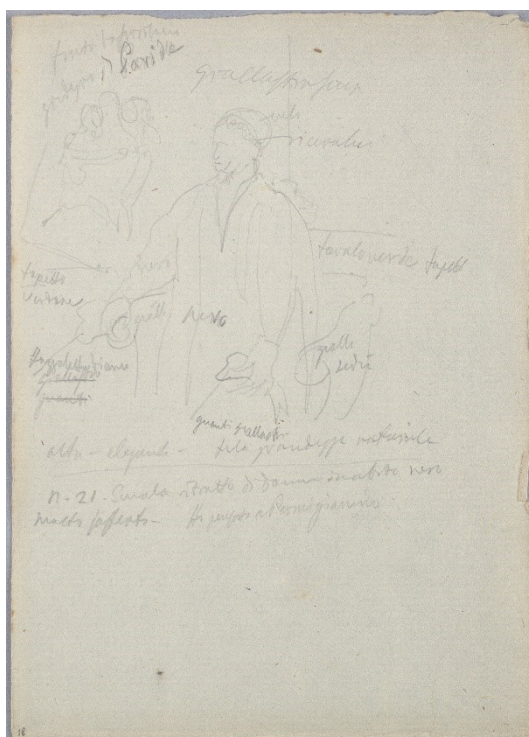
SCHEDA N. 100



Da Tiziano Vecellio, copia da  
[Scuola veneta metà XVI sec.]

*Ritratto di dama in nero*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo  
11, cc. 13v, 18r





Scuola veneta metà XVI sec.

*Ritratto di dama in nero*

Napoli, Museo Nazionale  
di Capodimonte

Da Tiziano Vecellio, copia da

[Scuola veneta metà XVI sec.]

*Ritratto di dama in nero*

Napoli, Museo Nazionale

[Napoli, Museo di Capodimonte]<sup>149</sup>

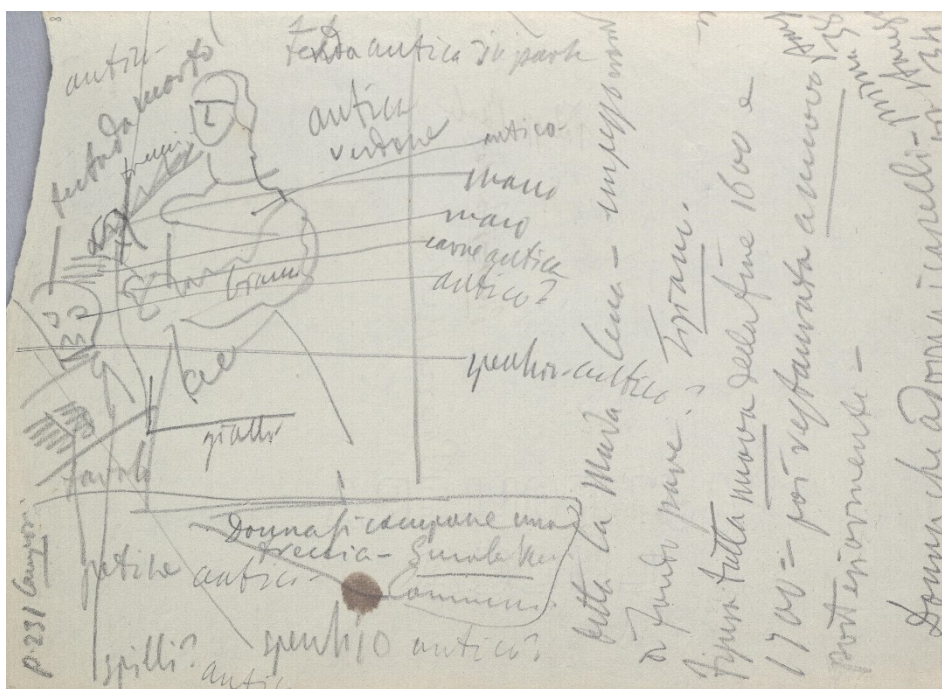
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, cc. 13v, 18r

c. 13v	Note manoscritte	***] - Scuola di Tiziano (una volta galleria di Tiziano) – erano tutti Tiziano – Tiziani no - 21, scuola di Tiziano
c. 18r	Appunti grafici	***] giudizio di Paride - giallastro – velo – ricciolini – tavole verde tapetto [sic] – tapetto [sic] verdone – nero – giallo – nero – giallo sedia – fazzoletto bianco – guanti giallastri – alta, elegante – tela grandezza naturale – n. 21, scuola ritratto di dama in abito nero molto sofferto – ho pensato a Parmigianino

<sup>149</sup> SAN GIORGIO 1852: «228e [sesta stanza] Quadro in tela di palmi cinque per tre e tre quarti, col ritratto di una donna a mezza figura; per il Tiziano, secondo le antiche indicazioni, ma l'opera è di uno scolaro del detto artista»; FIORELLI 1873, n. 21, p. 16. CROWE-CAVALCASELLE 1877, II, p. 445 [Scuola di Tiziano]. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 77-78.



SCHEDA N. 101



Da Scuola veneta

[Artista di ambito settentrionale]

*Allegoria della Vanitas*

Napoli, Palazzo Reale

[Napoli, Palazzo Reale]

BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, cc. 8r



Artista di ambito settentrionale

*Allegoria della Vanitas*

Napoli, Palazzo Reale

Da Scuola veneta

[Artista di ambito settentrionale]

*Allegoria della Vanitas*

Napoli, Palazzo Reale

[Napoli, Palazzo Reale]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, cc. 7v-8r

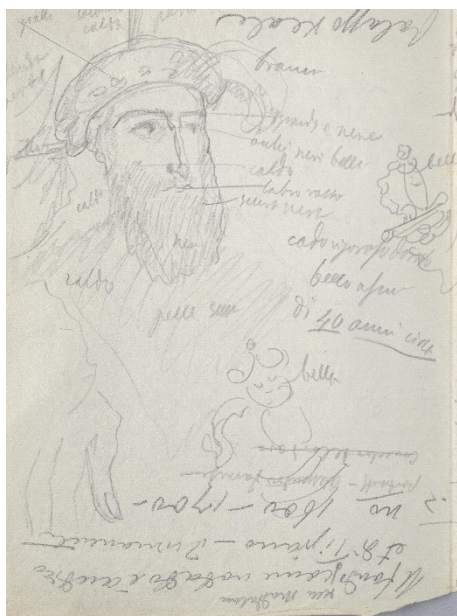
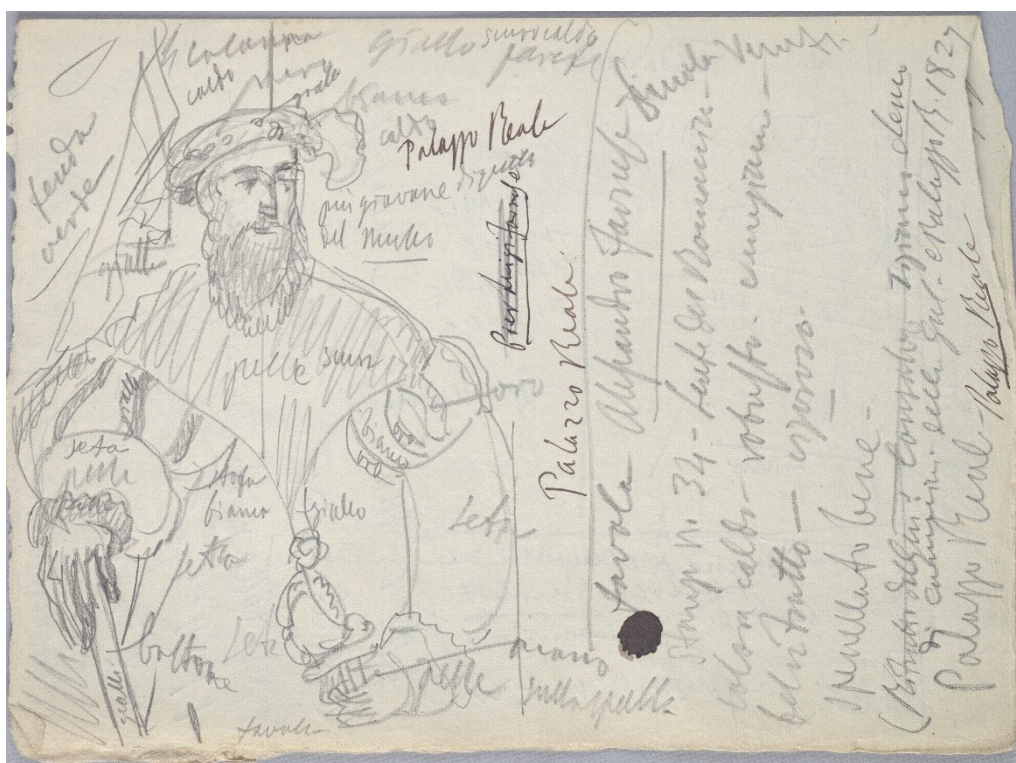
c. 7v	Note	Il fondo della Maddalena come notato è antico et di Tiziano – il
	manoscritte	rimanente <u>no, 1600-1700</u> – Palazzo Reale

c. 8r		p. 231 Campori <sup>150</sup> – detta la Maddalena – un pezzo di fondo pare di Tiziano – figura tutta <u>nuova</u> della fine 1600 e 1700, poi restaurata a nuovo posteriormente – donna che adorna i capelli, prima stanza 38, ora stanza 34
-------	--	---

Appunti grafici	Antico – tenda antica in parte – [***] vuoto – antico verdone – antico – treccia – antico – mano – mano – carne antica – bianco – antico? – specchio antico? – giallo – tavolo – Donna che si compone una treccia – Scuola veneta – [***] – specchio antico? – spilli ? antico
-----------------	--

---

<sup>150</sup> CAMPORI 1870, p. 231: «“Un quadro alto br. 1 on 11, largo br. 1 on 7. Ritratto di femmina che è ad un tavolino sopra del quale vi è una testa di morte, specchio, pettine e forbice, si acconcia le trecce con ambe le mani, vestita di giallo a opera, di Tiziano”». Secondo la scheda di catalogo l'opera si trova a Napoli, Palazzo Reale, Appartamento Storico, sala IX, inv. 436 (1980). Vedi anche PORZIO 1999, p. 201.



Da Scuola veneta  
 [Francesco De Rossi detto Cecchino  
 Salviati]  
 Pier Luigi Farnese con cappello piumato  
 Napoli, Palazzo Reale  
 [Napoli, Palazzo Reale]  
 BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo  
 11, cc. 7v-8v



Francesco De Rossi detto Cecchino  
 Salviati  
*Pier Luigi Farnese con cappello piumato*  
 Napoli, Palazzo Reale

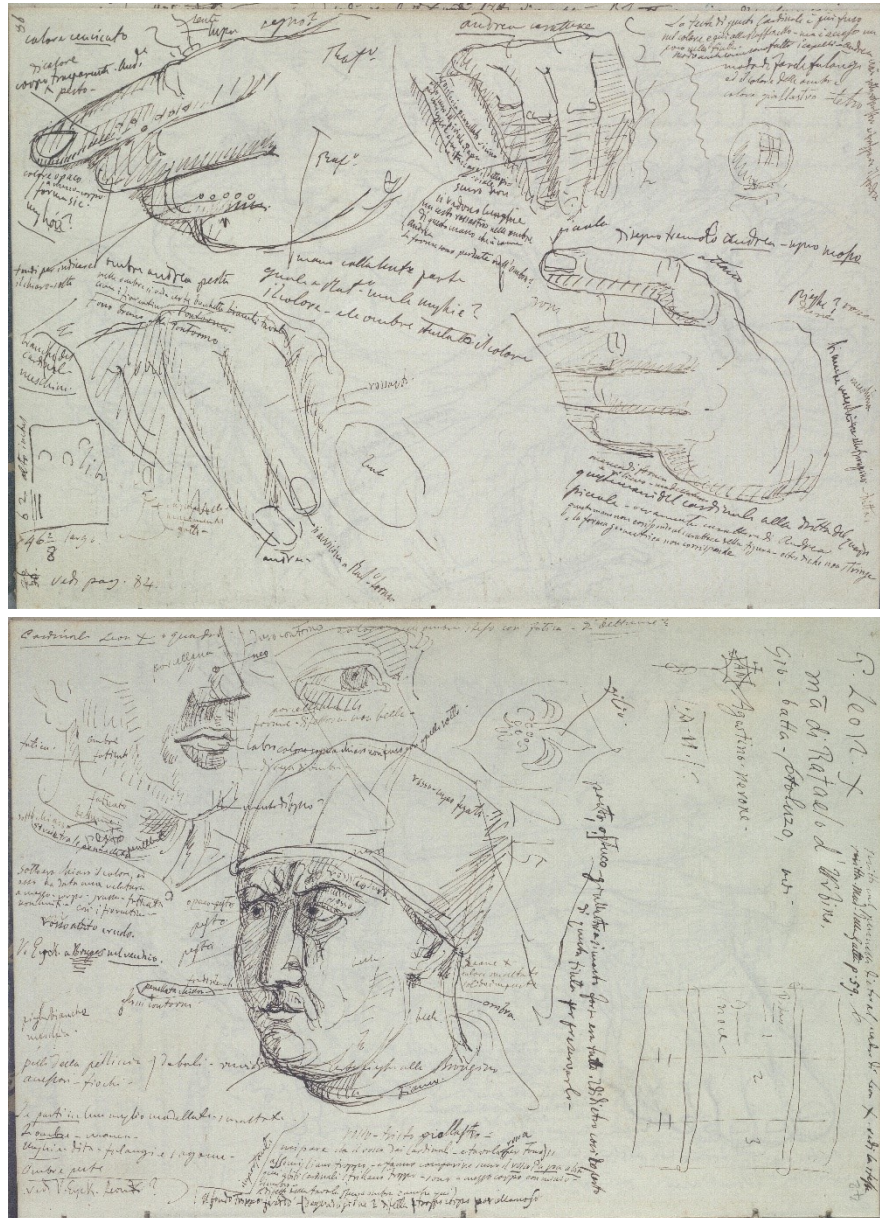


Da Scuola veneta  
 [Francesco De Rossi detto Cecchino Salviati]  
*Pier Luigi Farnese con cappello piumato*  
 Napoli, Palazzo Reale  
 [Napoli, Palazzo Reale]<sup>151</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, cc. 7v-8v

c. 7v	Note	Palazzo Reale
	manoscritte	
	Appunti grafici, particolari	Giallo – colonna calda [sic] – parete – tenda verde – bianco – grandi e nere – giallo – occhi neri belli – caldo – caldo – labro [sic] rosso – scuro nero – nero – [***] bello assai di 40 anni circa – pelle scura – bella - bella
c. 8v	Note	Palazzo Reale – <del>Pier Luigi Farnese</del> – tavola – Alessandro
	manoscritte	Farnese – scuola veneta – stanza n. 34 – Sente del Romanino – colore caldo, robusto – [***] – spellato bene – [***]
	Appunti grafici	Colonna caldo – giallo – scuro caldo – parete – nero – bianco-caldo – tenda verde – più giovane di quello del Museo – giallo – pelle scura – oro, bianco, oro – seta – pelle – stoffa bianca – giallo – seta – seta – seta – bastone – seta – mano – giallo – pelle – sulla [***] – tavola

<sup>151</sup> CROWE-CAVALCASELLE. 1887, II, pp. 86-91 [Tiziano]. Cfr. PORZIO, 1999, p. 222.



Da Andrea del Sarto  
 Ritratto di Leone X con due Cardinali  
 Napoli, Reale Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 39v-40r



[illegible]



Andrea del Sarto  
*Ritratto di Leone X con due Cardinali*  
 Napoli, Reale Museo Borbonico  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Andrea del Sarto

*Ritratto di Leone X con due Cardinali*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>152</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 39v-40r, 42r, 114r, 115v;

Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 19r

c. 19r	Note manoscritte	Leon X Napoli – <u>Leon decimo</u> – Prospettiva lineare non buona aerea – non buona – color duro inchiostro a ... - difetta di profondità – Le figure fanno buco su quel fondo. Delle figure <del>quello</del> la testa del Cardinale colle mani sulla sedia ... sul modo dell'originale – (mani ... e disegnate alla Andrea del Sarto, così maniche bianche. Altro Cardinale – <u>ombre</u> peste e trasparenti e pensanti alla fiorentina - ... brutte anco di forma – Leon <u>X</u> – cruda dura ombre inchiostro e passaggi rossastri crudi – occhi
--------	---------------------	---

<sup>152</sup> SAN GIORGIO 1852: «369e [sala dei capolavori] Tavola di palmi sei per quattro e mezzo, col ritratto di papa Leone X assiso avanti un tavolo ed assistito da' Cardinali Luigi di rossi e Guglielmo de' Medici, per Raffaello Sanzio»; D'ALOE 1856, n. 369, pp. 501-502; FIORELLI 1873, n. 21, p. 24. Crowe-Cavalcaselle 1864-1866, III (1866), p. 568 [Andrea del Sarto]. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 83-84.

pupille pesanti – Le mani però sono più nello spirito di Raffaello ma non le forme delle unghie ... fatti con meno forma di Raff.

c. 40r

mani caratteri che [\*\*\*] Raffaello – quelle del Cardinale alla sinistra del papa alle mani alla destra non hanno il carattere di Raffaello – il disegno è mosso alla Andrea - e così colore vedi annotazione oltre di che [\*\*\*] testa un poco più fuso delle altre più alla Raffaello ma ombre scure, opache – per la figura le pieghe bianche meschine, crude, e piccole alla Bronzino – gli [\*\*\*] i fianchi etc. non colla finezza raffaellesca, cos” il campanello ne inteso il chiaroscuro – la biancheria del leon X veduta da vicino e meno definita, meno perfetta – cos” il campanello molto inferiore sia in forma chiaro scuro intelligenza geometrica e prospettica – quadro bello ma di chi ha copiato [\*\*\*] una certa durezza e crudezza di contorni – disegno chiaro scuro che si vede uno che è obbligato a copiare non ha l'impronta originale – Andrea schiavo copiando – l'ombra più scura di Raffaello – le forme delle mani degli attacchi (falangi) un poco mosso il segno più di Raffaello, più le esecuzioni fatte sopra cioè un'idea viziato non semplice sono come in Andrea – testa del Leone X la parte in luce luminosa, bella – dove non corrisponde è la parte (o massa) in ombra, specialmente gli occhi e pupille che non sono bene definite nella sua forma – il colore è posto a fatica e nero così la poca ombra dal beretto sull'orecchio – il modellare delle parte interne mancano di elasticità sono un poco maccheroni [sic] – sulle ombre a stuolo e non bene definite, bavose – nessi scuri sotto certi buchetti bianchi come Pontormo (non Raffaello) – sopra messo il colore a mezzo corpo – la parte sotto essendo piena di vernice (come bozzava Andrea) – il colore posto con mezzo corpo è opaco non è così di Raffaello – vedi ritratti Passarini Raffaello finiva sempre velando ma non sbagliava mai il tono sotto, o per meglio non faceva come Andrea più non usava

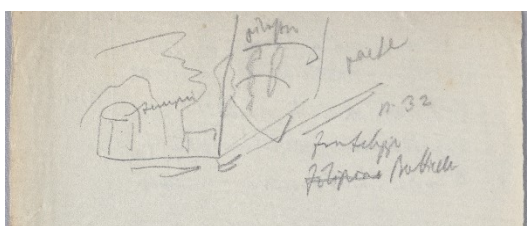
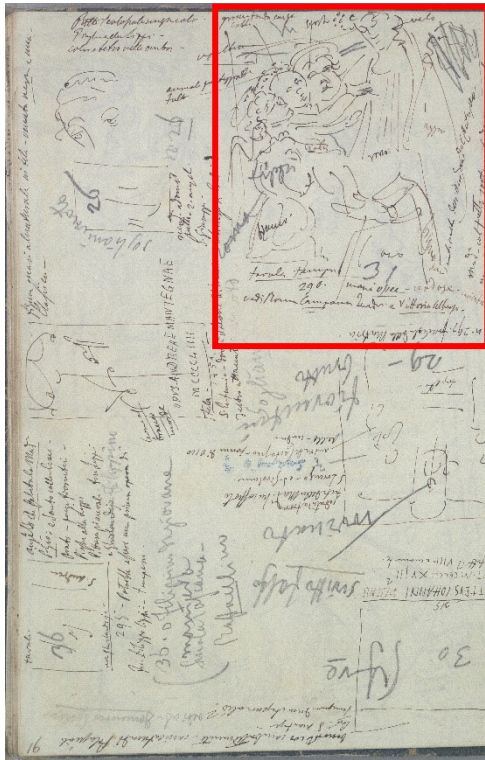
tanto il fondo bianco della tavola come Andrea, vi metteva veicolo a vernice nei bozzi come Andrea era Raffaello più sistematico e positivo – studiare il modo di Andrea e di Raffaello e si vedrà la diversità – il cardinale 8colle mani sulla segiola) gli occhi le sopracilia la fronte e tutte quelle parti sono vecchio intesa si avvicinano a Raffaello – vedi pag. 84 – pupile nere scure – qui il colore (nelle mani) è cercato alla prima sopra fondo bianco e non a velatura ma a mezzo corpo vischioso – fiorentino metodo – così vedesi nelle parti in ombra delle mani – oltre di che il colore se è posto sopra altro, od una velatura grassa faticosa, e non coretto sotto, oppure velato più volte vedi testa cardinale – fondo estremamente freddo di tinta il fondo (e scuro) – da lontano inganna ma non da vicino – il modo non è Raffaello ma Andrea – che diversità dal Cardinale di Raffaello in questa stessa stanza – infine anche nei colori vi è qualche cosa che non si fonde [\*\*\*] strillanti delle vesti dei Cardinali non uniscono bene con quello rosso lacca del papa – la figura del papa (oltre essere troppo scura) fa un buco nel quadro e non sta avanti al suo giusto posto – il fondo troppo freddo e scuro la parte vicina all’ombra della testa del papa e troppo nera e viene avanti invece che stare indietro il muro

c.  
114v

prospettive lineari e aeree difettano – fondo troppo inchiostro – sotto si vede il colore pesto e ...Andrea – questa un poco alla Sebastiano, colore ... non è ben fuso ed unito – scuro – troppo chiaro – minio – crudo – La ... e rossastra e le forme non bene distinte ma lasciate incise alla Andrea – più disegno più mosso e ... indicate alla Andrea – si ha che le mani sono piccole non corrispondono al carattere della testa – un poco più acceso – troppo scuro – bianco – in una parola non legano i colori tra loro – non vi è un ... per cui il berretto del Papa è scuro – quelli dei Cardinali sono crudi e strillano un poco – Il fondo troppo inchiostro – Si vede la copia

- c. 115r      Appunti grafici      prospettiva bella assai dell'occhio – forme – Andrea del Sarto –  
                  [particolari:      meschino alla Giulio – rossiccio chiaro - Le prospettive delle  
                  occhio, mani]      linee del fondo non vanno bene- fondo - 1868
- c. 42r      [volto del      Cardinale Leone X – quadro – porcellana – duro contorno –  
                  papa]      neo – porcellana – forme difettose non belle – labro colore  
                  sopra chiaro non fuso con quello sotto – rosso cupo fegati – si  
                  vede tra le pennellate - ... giallastra rimasta forse era tutto il  
                  didietro così coperto di questa tinta per preservarlo – sotto era  
                  chiaro il colore ed esso ha dato una velatura a mezzo corpo  
                  graddo – rossetto crudo – pesto – tondo rilevato – rosso vestito  
                  crudo – pennellata chiara – V. Eyck Bruges nel vecchio – certo  
                  testa alla Bronzino – bianco – le parti in luce meglio modellate  
                  – smaltate – le ombre ... - unghie – dita – falangi e sagome –  
                  ombre peste – il fondo troppo freddo – fiamm.  
                  P. Lēōn X ma di Rafaello d'Urbino Gio. batta btoluzo Agostino  
                  Nerone – vedi la stessa scritta Mad. Della Gatta
- c. 39v      di colore trasparente – pesto – segno? – Andrea carattere – La  
                  testa di questo Cardinale è più fusa nel colore, così alla Raffaello  
                  – modo di fare di falangi ed il colore delle ombre tetro – colore  
                  opaco ...- corpo forma sic – tondi per indicare il chiaro sotto –  
                  Raf. – rossiccio perimetro vicino allo scuro piviale ma leggero  
                  e forte – scuro – non si vedano le unghie – un certo rossastro  
                  delle ombre – mano con la lente uguale a Raf. – simili unghie?  
                  – tono bruno alla Pontormo – bianco del Cardinale – disegno  
                  tiene il modo di Andrea – Andrea – si avvicina a Raffaello –  
                  queste mani del Cardinale alla dritta di questi piccole, veramente  
                  carattere di Andrea





Da Sandro Botticelli  
*Madonna col Bambino e angeli*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino  
 9, cc. 32v-34r; Cod. It. IV 2033 (=12274),  
 fascicolo 11, c. 5v



Sandro Botticelli  
*Madonna col Bambino e angeli*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Sandro Botticelli  
*Madonna col Bambino e angeli*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>153</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 32v-34r; Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 5v

<sup>153</sup> SAN GIORGIO 1852: «290w [quarta stanza] Tavola di palmi tre e due terzi per due e due terzi, della SS. Vergine col Bambino, assistita da due Angeli; per Masaccio da San Giovanni»; D'ALOE 1856, n. 290, p. 491; FIORELLI 1873, n. 31, p. 31. Cfr. CAPODIMONTE 1995, 87-88.

- c. 34r      Note      Sia Pesello il vecchio – vedi Pesellino albergo Vittoria dal Sig.  
manoscritte      Gaetano Zir -Napoli Doria Roma e Campana Museo – mi  
ricorda Machiavelli vedi Firenze e Pisa etc.  
Velo alla Lippi – velo – grande naso – testa tosta – terre e ombre  
– sopra fondo chiaro o colori preparati – verdone rivolto –  
figura lunga e magra senza spalle – azzurro – pupilla buona –  
grasso – Botticelli anche metodi – buono lumi oro – rosso
- c. 32v      Appunti grafici      Putto [\*\*\*] senza collo – [\*\*\*] alla Lippi – colore tetro nelle  
ombre – grossa tonda senza collo – velo – aureole puntezzate  
tutte – viola – azzurro – rosso – Lippi – bianco – bianco – oro  
– tavola tempera – 31 – 290 – mani ossee – nodose caricatura  
di Botticelli – vedi Roma Campana quadri e Vittoria Albergo –  
sente anche dell’Andrea del Castagno – Madonna col putto  
sostenuto da un angelo ed un altro angelo sta dietro – Credo  
Pesello – carattere volgare – somiglia a Lippi Filippo frate agli  
Uffizi
- c. 5v      Note      n. 32 – Fra Filippo – Botticelli  
manoscritte e  
appunti      Pioppi – paese – [...]





Da Ignoto artista di scuola bolognese  
[Raffaello Piccinelli detto il Brescianino]  
*Madonna con il Bambino e san Giovannino*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 71v, 72v





Raffaello Piccinelli detto il Brescianino  
*Madonna con il Bambino e san Giovannino*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Ignoto artista di scuola bolognese  
 [Raffaello Piccinelli detto il Brescianino]  
*Madonna con il Bambino e san Giovannino*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>154</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 71v, 72v<sup>155</sup>

c. 71v	Note	n. 50 scuola bolognese? – tra queste il naturale detto Francesco
	manoscritte	Francia – ma non è – sia Origio Alfani vedi Perugia al Carmine

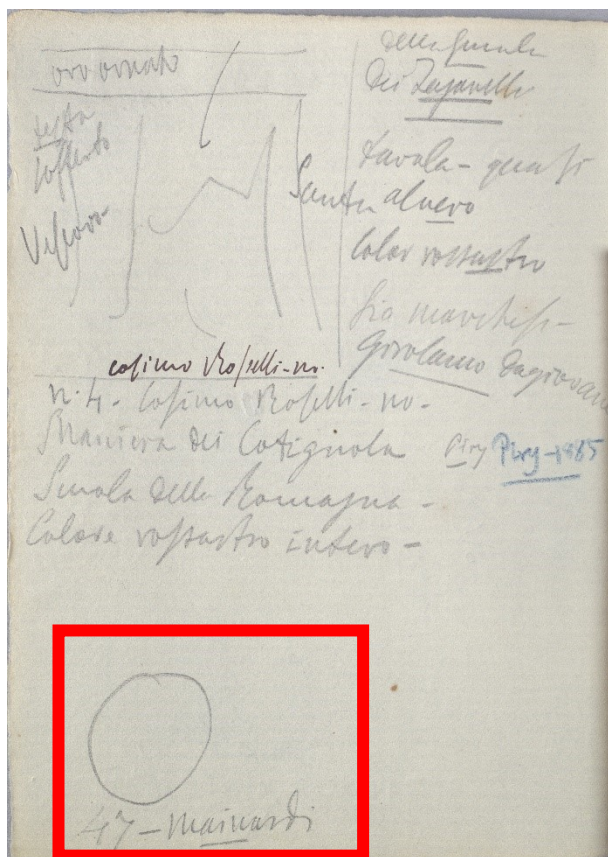
<sup>154</sup> SAN GIORGIO 1852: «50e [seconda stanza] Tavola di palmi quattro ed un quarto per tre e mezzo, su cui vedesi la SS. Vergine col Bambino e S. Giovanni; per Giacomo Raibolini detto il Francia»; FIORELLI 1873, n. 8, p. 18. CROWE-CAVALCASELLE 1871, I, nota 3 (p. 573) [Francesco Francia]. Cavalcaselle precisa: “feeble productions of a follower of Viti or Orazio Alfani”. Cfr. CAPODIMONTE 1995, p. 89.

<sup>155</sup> Il 72v è la stampa Brogi. 6809a. Napoli – Museo Nazionale – Dettaglio della Madonna col Bambino e S. Giuseppe; Francesco Francia

p. 27 lib. 13 – veduto da vicino molta luce nelle carni – forme di mani e dita vedi Palazzo Reale Napoli – Il putto è la migliore cosa – la mano della Madonna e la coscia del putto sono le più belle – vedi a Londra Lord – colore luminoso vedi mano e ginocchio della Madonna e Battista – putto testa la meno smorfiosa, ma meschino nelle forme – imitazione tra la I e II maniera Raffaello – Se questo pittore avesse da copiare bene un Raffaello di questo tempo potrebbe facilmente ingannare – vedi la mano e gamba indicati per colore quanto assomiglia a Raffaello – ombre delle carni verdognoles – Madonna del Granduca? – il giallo del S. Giovanni come il giallo a [\*\*\*] Madonna – quadro non bello – solo interessante per far vedere a che punto viva l'imitazione pedante senza intelligenza di un dato stile di un gran maestro, imitando materialmente – Museo Borbonico

Appunti grafici [visione d'insieme e particolari]	<p>restauro – trecce – spillo o fermaglio con perle Perugino – velo</p> <p>– tipo caricatura di Raffaello II e la I maniera – treccia – azzurro</p> <p>restauro – paese – ricci rozzi – frutti – vaso – rosso lacca – velo</p> <p>– giallo – cielo – verde – verde – velo – forme e carni come Raffaello della II e I maniera – velo – velo – rosso lacca rubino</p> <p>– giallastro come quello a Monaco Madonna – rosso corpo – Leonardo – libro – azzurro spesso grasso viziato – Leonardo-giallo [***] Raffaello – fiore rosso – erbe</p> <p>come la predella colore – caricatura di Raffaello – ombre verdognoles, Parigi</p>
--	--

SCHEDA N. 106



Da Sebastiano Mainardi  
[Sebastiano Mainardi]  
*Madonna con il Bambino, san Giovannino  
e tre angeli*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037  
(=12278), taccuino 9, c. 34r; Cod. It.  
IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 2v



Sebastiano Mainardi  
*Madonna con il Bambino, san Giovannino e tre  
angeli*  
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Da Sebastiano Mainardi

[Sebastiano Mainardi]

*Madonna con il Bambino, san Giovannino e tre angeli*

Napoli, Museo Nazionale

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>156</sup>

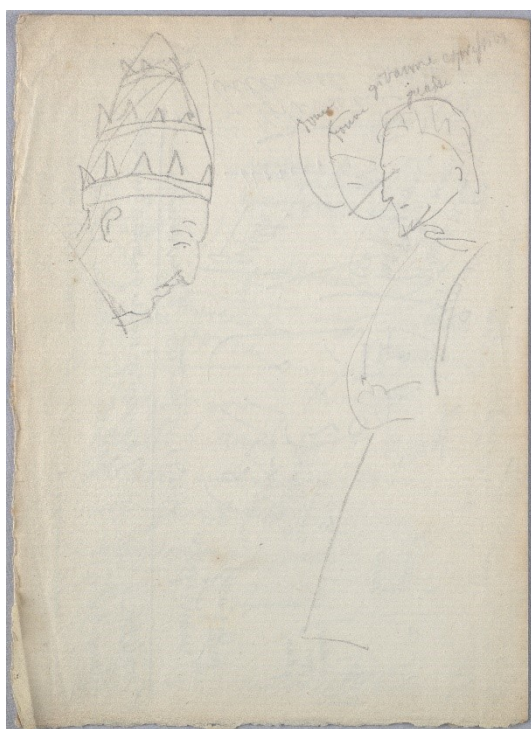
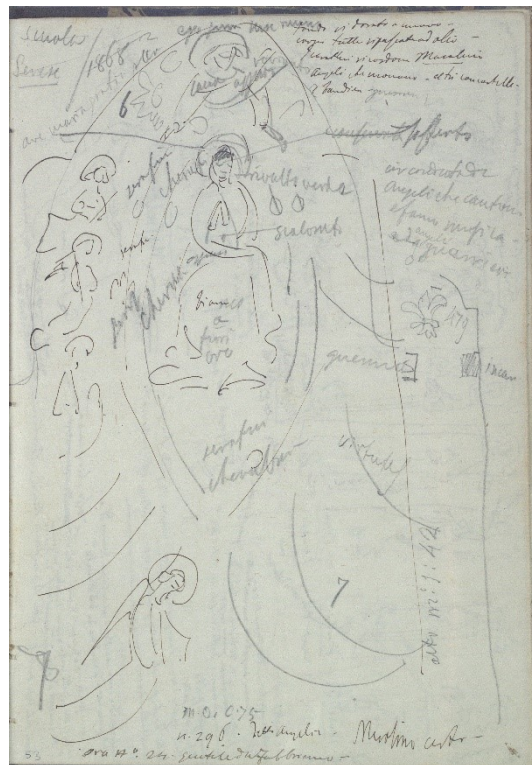
Fondo: Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 34r; Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 2v

c.	Note	47 – tondo risente a quello di Campana di Mainardi – Madonna
34r	manoscritte	carezza il putto – nel fondo – 277 pittura a olio su tavola
c. 2v		47 Mainardi

---

<sup>156</sup> SAN GIORGIO 1852: «227w [quarta stanza] Tavola circolare del diametro di palmi tre e mezzo, colla Santa Famiglia, di Domenico Ghirlandaio»; FIORELLI 1873, n. 47, p. 32. CROWE-CAVALCASELLE 1886-1908, VII, p. 495 [Domenico Ghirlandaio]: «Era attribuito a Domenico Ghirlandaio, ma i caratteri e l'esecuzione tecnica ci dimostrano che è un bel dipinto di Sebastiano Mainardi». Cfr. CAPODIMONTE 1995, p. 98.

SCHEDA N. 107



Da Masaccio e Masolino  
[Masolino da Panicale]  
*Fondazione di Santa Maria Maggiore;*  
*Assunzione della Vergine*  
Napoli, Reale Museo Borbonico  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino  
9, c. 52v-53r;<sup>157</sup> Cod. It. IV 2033 (=12274),  
fascicolo 11, 34v

<sup>157</sup> Pubblicati in MORETTI 1973, nn. 30-31; CIAMPI 1999-2000, n. 38.





Masolino da Panicale  
*Fondazione di Santa Maria Maggiore; Assunzione della Vergine*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Masaccio e Masolino

[Masolino da Panicale]

*Fondazione di Santa Maria Maggiore; Assunzione della Vergine*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>158</sup>

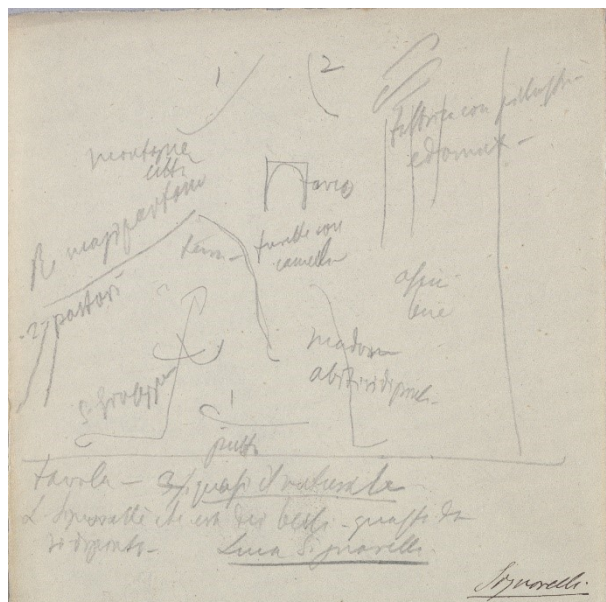
<sup>158</sup> SAN GIORGIO 1852: «296w [quarta stanza] Tavola di palmi cinque ed un quarto per tre, indicante la SS. Vergine in trono circondata da Cherubini, e contemplata dall'alto da N.S. per Tommaso di Stefano, secondo le antiche indicazioni, ma va meglio attribuito al B. Angelo da Fiesole; 298w [quarta

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 52v-53r; Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, 34v

- |                 |                     |  |
|-----------------|---------------------|--|
| c. 52v          | Note<br>manoscritte | quadro impasticciato più volte – tutte le carni ripassate – da un miniatore che le ha fatte rosse – restaurate – ride bella – rifatta – rossi coperti di nuova doratura – rossi – oro rifatto – ridorato – rosso – rosso tempera – testa come Masolino – viale rifatto – bianco – rosso – azzurro – pelle – movimento alla Masolino, come poi ... così e così nella testa e variati i caratteri ripassando tutto |
| c. 53r          | Note<br>manoscritte | fondo ridorato a nuovo – carni tutte ripassate olio – i caratteri ricordano Macaluni – angeli che mancano – atri con castelli – benedice – m. 0.075 – n. 296 – belli angeli – Masolino altro – ora n. 24 Gentile da Fabriano   |
| Appunti grafici |                     | [***] sofferto – serafini – cherubini – verde – angeli che cantano e fanno musica – angeli guerrieri – serafini – scolorato – azzurro – cherubini – bianco a fondo oro – [***] – serafini cherubini – [***]  |

---

stanza] Tavola di palmi cinque e mezzo per due e tre quarti che rappresenta Papa Liborio circondato da Cardinali, che segna le fondamenta della Chiesa di S. Maria ad Nives a Roma, per Tommaso di Stefano, secondo le antiche indicazioni, ma va meglio attribuito al Beato Angelico da Fiesole»; D'ALOE 1856, nn. 293, 296, p. 449; FIORELLI 1873, n. 24 e 33, p. 31 [Gentile da Fabriano]. CROWE-CAVALCASELLE 1886-1908, II, pp. 285-288 [Masaccio]. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 101-103.



Da Luca Signorelli

[Luca Signorelli]

*Adorazione del Bambino*

Napoli, Palazzo Reale

[Napoli, Palazzo Reale in sottoconsegna dal 1957 al Museo di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 6r, part.



Luca Signorelli

*Adorazione del Bambino*

Napoli, Palazzo Reale in sottoconsegna dal 1957 al Museo di Capodimonte

Da Luca Signorelli

[Luca Signorelli]

*Adorazione del Bambino*

Napoli, Palazzo Reale

[Napoli, Palazzo Reale in sottoconsegna dal 1957 al Museo di Capodimonte]<sup>159</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 6r

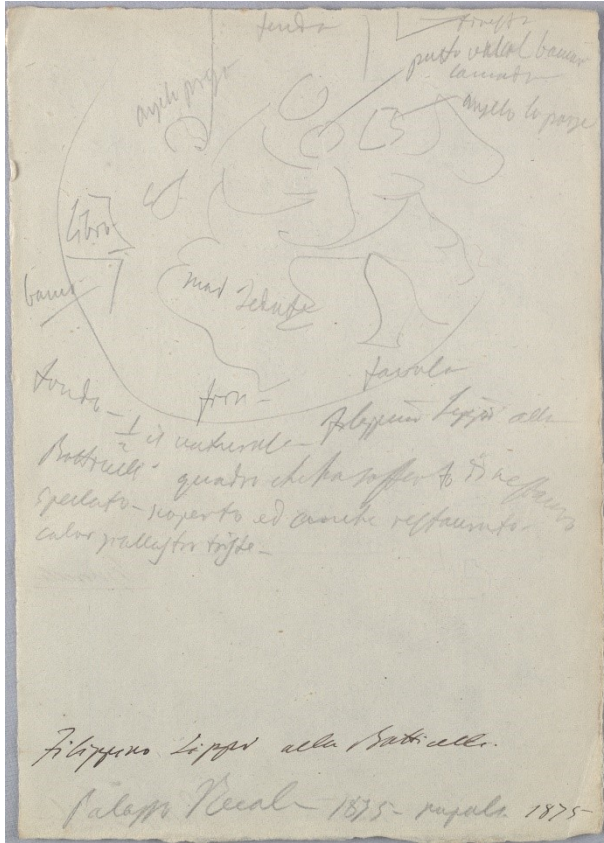
c. 6r	Note	Tavola quasi il naturale – L. Signorelli che [...] questi da
	manoscritte	ridipinto – Luca Signorelli – Signorelli – Palazzo Reale 1885 – Palazzo Reale – Napoli

Appunti grafici	1 – 2 – montagne – fattura con pilastri adornati – arco – Re magi partono – [...] con cammello – 2 pastori – assai bene – San Giuseppe – Madonna, abiti ridipinti - putto
-----------------	---

---

<sup>159</sup> Cfr. PORZIO 1999, p. 114.





Da Filippo Lippi alla Botticelli  
*Madonna col Bambino e angeli*  
 Napoli, Palazzo Reale  
 [Napoli, Palazzo Reale]  
 BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274),  
 fascicolo 11, c. 6v



Filippo Lippi alla  
 Botticelli  
*Madonna col Bambino e  
 angeli*  
 Napoli, Palazzo Reale



Da Filippo Lippi alla Botticelli

*Madonna col Bambino e angeli*

Napoli, Palazzo Reale

[Napoli, Palazzo Reale]<sup>160</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 6v

c. 6v	Note	Tenda – finestra – angelo prega – putto [***] – comodo – angelo
	manoscritte	lo porge – libro – banco – Madonna seduta – tavola – fiori – tondo ½ il naturale

Appunti grafici	Filippino Lippi alla Botticelli – quadro che ha sofferto di restauro – spelato – scoperto ed anche restaurato – color giallastro triste – Filippino Lippi alla Botticelli – Palazzo Reale 1875 – papale 1875
-----------------	---

---

<sup>160</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1886-1908, VII, pp. 104-105 [Filippino Lippi]. Cfr. Anche PORZIO 1999, p. 114.

SCHEDA N. 110



Da Raffaello

*Madonna con Bambino in trono e santi*

Napoli, Palazzo Reale

[New York, The Metropolitan Museum of Art]

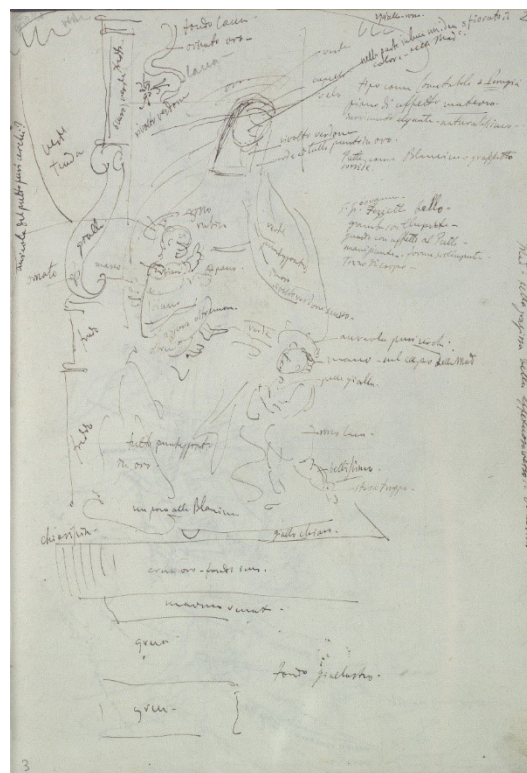
BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 1v-2r





Da Raffaello  
*Madonna con Bambino in trono e santi*  
 Napoli, Palazzo Reale  
 [New York, The Metropolitan Museum of Art]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino  
 9, cc. 2v

Da Raffaello  
*Madonna con Bambino in trono e santi*  
 Napoli, Palazzo Reale  
 [New York, The Metropolitan Museum of Art]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino  
 9, c. 3r







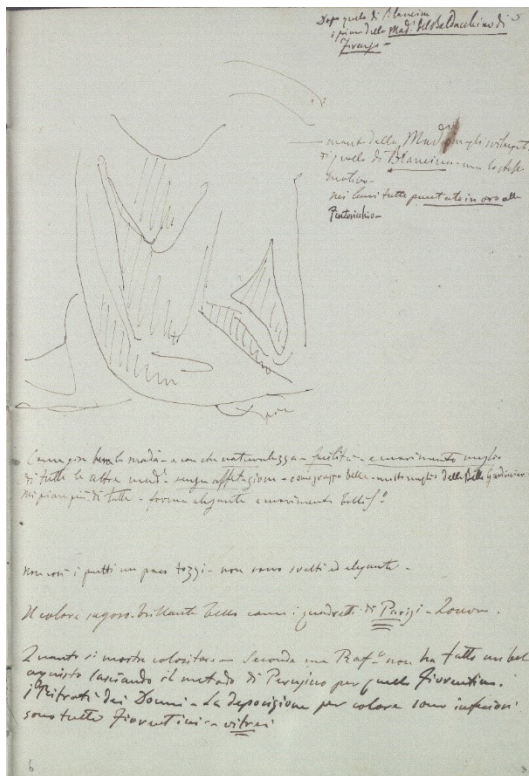
Da Raffaello  
*Madonna con Bambino in trono e santi*  
 Napoli, Palazzo Reale  
 [New York, The Metropolitan Museum of  
 Art]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino  
 9, c. 5r

Da Raffaello  
*Madonna con Bambino in trono e santi*  
 Napoli, Palazzo Reale  
 [New York, The Metropolitan Museum of  
 Art]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino  
 9, c. 5v









Da Raffaello  
*Madonna con Bambino in trono e santi*  
 Napoli, Palazzo Reale  
 [New York, The Metropolitan Museum of  
 Art]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino  
 9, c. 6r



Raffaello  
*Madonna con Bambino in trono e santi*  
 New York, The Metropolitan Museum of  
 Art

Da Raffaello

*Madonna con Bambino in trono e santi*

Napoli, Palazzo Reale

[New York, The Metropolitan Museum of Art]<sup>161</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc. 1v-6r

c. 1v	Note	Il colore di quel dorato come nel S. Giorgio e S. Michele e
	manoscritte	Londra quadretti – Questo è il più bel quadro di Raffaello – non è più Perugino ma Raffaello – vedi i toscani – Il fondo del cielo azzurro ha alquanto sofferto è un poco pesante e verde – Con buon impasto di colore come i sopra quadretti – Il quadro è formato da 4 tavole colle giunture per traverso – sono un poco incurvate in avanti, nel mezzo
	appunti grafici,	Vedi incoronazione Madonna a Roma anno 1500 – [***] - ricci
	<i>Padre eterno e</i>	– verde – verde piatto tutto uguale – piatto – Perugino pare
	<i>angeli (cimasa,</i>	ritratto di uomo – ossa belle – modellatura sentimento colore
	<i>part.)</i>	conservazione – Vedi S. Severo – Disputa del Sacramento –

---

<sup>161</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, III (1866), pp. 230, 300 [Raphael. Nota 1: «When last seen, this picture was in the Palazzo Reale at Naples»]. Vedi anche PORZIO 1999, pp. 173-174, 220.

L'opera fu realizzata per il convento di Sant'Antonio da Padova a Perugia (ove nel 1678 fu comprata da Bigazzini e dal 1678 al 1798 fu proprietà della famiglia Colonna a Roma – da cui prese anche l'appellativo di 'Pala Colonna' – fu infine comprata da Ferdinando I, re di Napoli e delle Due Sicilie e divenne così proprietà della casa reale dei Borbone di Napoli). In seguito agli avvenimenti politici del 1860, il re Francesco II portò l'opera con sé dapprima a Gaeta e poi a Madrid, da dove verrà venduta al Museo del Louvre nel 1870. Nel 1894 fu venduta a Martin Colnaghi a Londra che a sua volta, nel 1896, la vendette a Sedelmeyer da cui fu, infine, acquistata nel 1901 da J. Pierpont Morgan per Fr 2,000,000 (scheda sito museo: <https://goo.gl/s3nfu7>). Una piccola stampa che raffigura quest'opera presente tra le carte del *Fondo Crowe* (NAL II.RC.H.19, c. 18), riporta in calce questa didascalia: «No. 12 – The Madonna of Sant'Antonio. In the possession of the Duke di Ripalda. Engraved by C. Dietrich». Un ulteriore passaggio di proprietà che non è riportato nella scheda di catalogo del dipinto consultabile sul sito web del MET. I disegni di Cavalcaselle relativi a quest'opera sono assenti dalla trattazione della GARDNER 1972. Tale lacuna verrà compensata nel catalogo del Metropolitan Museum, cfr. ZERI 1980, pp. 72-75. Il dipinto, nel periodo in cui fu in vendita al Louvre, fu anche oggetto di un tentativo di recupero da parte del Regno d'Italia (ACS, *Ministero Istruzione Pubblica, Antichità e Belle Arti*, busta 498, fascicolo 573). Per una storia di questa tavola fino al 1867 cfr. ALOYSIO-JUVARA 1867.



rosso [\*\*\*] – barba bianchiccia bruna – rosso rubino – vino –  
verde – giallo – piatto – giallo lumi – verde piatto

c. 2r            note            È bellissimo insieme, e proporzioni, dignità, forme e chiaro  
                  manoscritte        scuro – si dice il fresco di S. Severo prima di questo di Napoli

appunti grafici,    Aureole puri cerchi? E non ripiene d'oro come quelle del  
*Padre eterno e*        quadro? – Tipo Perugino, bello ben modellato, le forme, ossa,  
*angeli* (cimasa)        somiglia a quello della Disputa, Roma – cielo sofferto – testa  
                                 chiara di colore su fondo bianco, gentile, gracile – ossa belle –  
                                 serafino, testa chiara gracile gentile – tipo belle assai giovane  
                                 come un angelo del quadro Incoronazione a Roma – capelli  
                                 volano – dita I ha sofferto – angelo divino – bello giovane alla  
                                 Fra Bartolomeo – vivo, animato più dell'altro spontaneo – ali  
                                 scure, bruno – oro – ali verdi – ali – viola – ombre verdi, lumi  
                                 gialli caldi – bruno caldo rossastro – giallo lumi, rosse – verde –  
                                 violaceo – giallo – bruno rossastro, viola, caldo-spinto – largo –  
                                 rosso – largo – rosso lacca sugoso – verde piatto – pieghe larghe  
                                 – giallo – erba si confonde col fondo verde – Roma,  
                                 Incoronazione l'angelo – assomiglia a quello che vedesi nelle  
                                 incisioni del fresco di S. Severo – fascia – Fra Bartolomeo

c. 2v    appunti grafici    S. Pietro – massa scura – bella definita – rilievo – pennello largo  
                                 [san Pietro,        – molta naturalezza – mossa[sic] grandezza – pianta bene –  
                                 santa Caterina]    forme belle – sguardo pensieroso – mento in avanti – Testa  
                                 piccola per il corpo un poco colossale – labri inferiore avanti  
                                 sull'altro – senza denti – barba a ricetti chiari - testa divina, larga  
                                 e finita buona, bocca e labra grossa – bellissima alla Fra  
                                 Bartolomeo – elegantissima in movimento, bello assai – capelli  
                                 treccia – velo – giallo baldacchino – velo – fascia che gira attorno  
                                 al corpo – velo - fascia gialla – fascia – palma – S. Pietro  
                                 bellissimo testa – rosso rubino – verdone – mano scarto non  
                                 bene allungato – testa severa – viola – bianco – ornato rilevato  
                                 – azzurro – verdone – ruota – giallo monte – pare il paese un

poco sofferto nel cielo – verdone – libro socchiuso – giallo – con un dito punta tiene il segno del libro chiuso – gialli - largo – chiuso dal 2° ditto – verdone scuro nero – 2 chiavi – [\*\*\*] – largo partito – duro – ripuntato un poco mozzo – ruota – luce gialla bianca – giallo – verdone – marmo venato – bella intelligenza

c. 3r [Madonna con Bambino] Madonna bella graziosa bella affettuosa verso il bambino – giallo – verde – fondo lacca – giallo/rosso – ornato oro – verde – lacca – nella parte in luce un'idea sfiorato il colore nella Madonna – capelli – scuro verde freddo – velo – tipo come Conestabile a Perugia, privo di affetto materno, movimento elegante, naturalissimo – rivolto verdone – verde tenda – rivolto verdone – verde et tutto punto in oro – putto come Blancini, grassetto, sorride – aureola del putto puri cerchi? – gialli – rosso rubino – verde puntizzato [sic] – s. Giovanni tozzetti bello [\*\*\*] guarda con affetto al putto – mani giunte – forme svillupate – tozzo di corpo – ornato – mano – bianco – pani – idem rivolto verdone scuro – bianco – azzurro oltremare – verde – aureola puri cerchi – mano nel capo sul capo della Madonna – pelle gialla – freddo – tutto puntizzato in oro – rosso lacca – bellissimo – stesa tozza – un poco alla Blancini – chiarissimo – giallo chiaro – [\*\*\*] fondo scuro – marmo venato – fondo giallastro

c. 3v note manoscritte Colore del fondo in rialzo – S. Paolo alla Fra Bartolomeo – legge, severo – santa movimento grazioso, elegante – tutte le aureole ripiene d'oro – vedi Bologna Raffaello

appunti grafici [san Paolo, santa Margherita] Bello come il s. Michele, gentile – naso a punta, mento a punta, bocca piccola, collo regolare – azzurro – cordelli intrecciati nei capelli – oro, tutte le aureole ripiene – rose bianche e rosse – azzurro – azzurro montagna – negli occhi – palma – fascia – restaurato? – bianchiccio – primo Perugino in forme e colore – giallo – case – oro – giallo – oro – verdone – capelli scuri – testa

		ben modellata, barba scura – rosso rubino – stilla [sic] – acqua – bianchiccio un poco pullito – rosso – verdone scuro – muro gialla – mano – mani – rosso a mezzo corpo – bellissimo panno sviluppato, rosso a ½ corpo rubino – figure – rosso – verdone – ombra portata [sic] – verdone – fondo giallo
c. 4r	[particolari: san Pietro]	Tutto oro – senza denti – ornato – ornato [***] - parti stile Fra Bartolomeo – come a Roma Disputa – verdone piatto
	[particolari: santa Caterina]	Striscia della rottura sugli occhi della santa – mani piccole, testa idem – è molto giovane – vedi Resurrezione al Vaticano – treccia capelli – Fra Bartolomeo – tutto oro – forme – capelli – rosso rubino forte – fascia scolorata – rosso rubino
c. 4v	[san Giovannino]	Giallo – mano della Madonna – pelle – quadretti non bene sviluppati, tozzetti – rosso lacca rubino – verde
	[particolari: santa Margherita]	Rose rosse e bianche – tutta dorata – fascia – oro – girelli [sic] capelli – fascia coi capelli – capelli treccie – [***] – sorride – capelli – pellato un poco, ora color piombo – lumi gialletti – Londra quadretto – forma – Perugino, Londra Galleria - verde forte, caldo – verde - rosso
c. 5r	note manoscritte	Testa come quella di Conestabile a Perugia e potrebbe quella di Conestabile essere stata fatta in questo tempo
	appunti grafici, [particolari: Madonna con Bambino]	Oro tutto – capelli – sofferto – velo – spullito [sic] un poco il lume – verdone scuro – verde scuro – azzurro tutto puntato d'oro – rosso rubino – grande – punti in oro alla Pinturicchio – bianco – fascia gialletto verde – verde scuro – bianco – violetto – non bene sviluppata la mano, grande – oltremare, sotto bianco – verdone, rivolto scuro
c. 5v	[particolari: san Paolo]	Panno della Santa stilla [sic] – oro tutto – [***] – spada – rosso – rosso – verdone scuro – libro – mano

[particolari: san Pietro]	S. Pietro – ornato – belle forme – vedi Disputa - osso
c. 6r note manoscritte	Dopo quella di Blancina, o prima della Madonna del Baldacchino di Firenze – compone bene la Madonna, e con che naturalezza, felicità, e movimento meglio – di tutte le altre Madonne senza affettazione [sic], come gruppo belle – molto meglio della Belle Gardinier – Mi piace più di tutte – forma elegante e movimento bellissimo - non così i putti un poco tozzi, non sono svelti ed eleganti – Il colore sugoso brillante bello come i quadretti di Parigi e Londra – Quanto si mostra coloritura, secondo me Raffaello non ha fatto un bel acquisto lasciando il metodo di Perugino per quello fiorentino – I Ritratti dei Doni, la Deposizione per colore sono inferiori sono tutte fiorentini, vitrei
Appunti grafici	Manto della Madonna più [***] di quello di Blancina, ma lo stesso motivo – nei lumi tutto puntato in oro alla Pintoricchio



Da Bronzino  
[Raffaello]  
Ritratto del cardinale Alessandro Farnese, futuro  
papa Paolo III  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo di Capodimonte]  
Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc.  
36v-37r



Raffaello  
*Ritratto del cardinale Alessandro Farnese, futuro  
 papa Paolo III*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Bronzino

[Raffaello]

*Ritratto del cardinale Alessandro Farnese, futuro papa Paolo III*

Napoli, Museo Nazionale

[Napoli, Museo di Capodimonte]<sup>162</sup>

Fondo: Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 36v, 38r; Cod. It. 2033 (=12273),  
 cc. 11r-12v

c.	Note	Moto e leggero nella [***] – quadro più di diligenza che sostanza
11r	manoscritte	– esecuzione fredda, disegno freddo- ora vedo la [***] pag. 74 Galleria Pitti [***] – vedi colà ricordati il Vasari, ove è nominato

<sup>162</sup> D'ALOE 1856, n. 372, p. 502; FIORELLI 1873, n. 22, p. 24. CROWE-CAVALCASELLE 1884-1891, III, p. 42 [Raffaello, attribuito. Note: «sembrerebbe una bella riproduzione d'un quadro originale dell'Urbinate andato perduto. Lo stile dell'opera ci fa rammentare quello del Bronzino o delle opere giovanili del Pontormo»]. Cfr. CAPODIMONTE 1995, p. 124.

il Car. Passarini di Cortona, legato apostolico – Alessandro Allori detto il Bronzino – Bartolomeo della Gatta

- c. 12r Raffaello, Pontormo – volta carta
- c. 12v Raffaello no – Car. Passerino – n. 22, sala di Raffaello – Pontormo (Ora a Firenze vedendo un ritratto del Pontormo, nello stanzino agli Uffizi n..., riconosco questo di Napoli dato a Raffaello per opera del Pontormo) – Questo bel ritratto è d'un fiorentino – la tecnica esecuzione è quella d'un fiorentino – vi è del crudo, duro, e mozzo in tutto – leggero – Il paese ricorda Raffaello ma come Ridolfo Ghirlandaio ed altri fiorentini – color crudetto – credo Allori Alessandro – [\*\*\*] ombre fredde crudette cerulee – Vi è più diligenza che sostanza – (non somiglia a quello di Firenze?? E di Madrid?) – Crudetto vuoto – diligente e pedante, manca spirito – vista massa e disegno – testa piccola per il corpo – Sente in piccolo del Raffaello e del Sebastiano e tra quelli e non è ne l'uno ne l'altro – Cielo crudo – crudi i passaggi – ed i stacchi da una cosa a l'altra – tecnica fiamminga – Vi è del Bronzino e forse è Allori – Sia Bronzino – Cosa dice Passavant – vuoto
- c. 36v Note manoscritte nuvoli chiari – verde – acqua – giallo chiaro – donna seduta chiama un fanciullo chiari – acqua – scuri – carte – giallo chiaretto – giallo più scuro – rosso – ha sofferto di restauro – bianco – bella alla Tiziano - mossa – qui à sofferto di restauro – tavola olio – tavola grandezza naturale – Tutto Pontormo
- Appunti grafici [particolari: testa] vedi Madonna Palazzo Pitti Firenze - ritratto vivo pieno di melanconia – dipinto bello – solido impasto – rossi degradazione delle ombre meravigliosa forma del collo – mano belle modo come [\*\*\*] modellate – pieghe grandiose – colore delle carni – di legno – scorcio della mano colla carta spira



compiacenza – approvazione – [\*\*\*] nel colore – bel riflesso –  
che degradazione – come intesi i piani e le masse

[particolari: il modellato è sorprendente – fusione di colore - [\*\*\*] grasso di  
mano] colore – Madonna Segiola – bianco – scorcio bello – grasso di  
colore – stupenda forma per grassi ed impasto come Leone X  
[\*\*\*] della Madonna della Segiola – bianco – scorcio stupendo  
– forme diverse dal Leone X – mano veramente portentosa per  
forma – geometria – colore – impasto – chiaro scuro –  
degradazione – fusione – grasso – Madonna della Segiola  
dolcezza di colore – fusione tavola grandezza naturale – tavola  
olio – scena quieta



Da Giulio Romano  
 [Giovan Francesco Penni]  
*Sacra Famiglia detta "Madonna del Divino Amore"*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278),  
 taccuino 9, cc. 70v-71r, 38v-39r



Giovan Francesco Penni  
*Sacra Famiglia* detta “*Madonna del  
 Divino Amore*”  
 Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte

Da Giulio Romano

[Giovan Francesco Penni]

*Sacra Famiglia* detta “*Madonna del Divino Amore*”

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>163</sup>

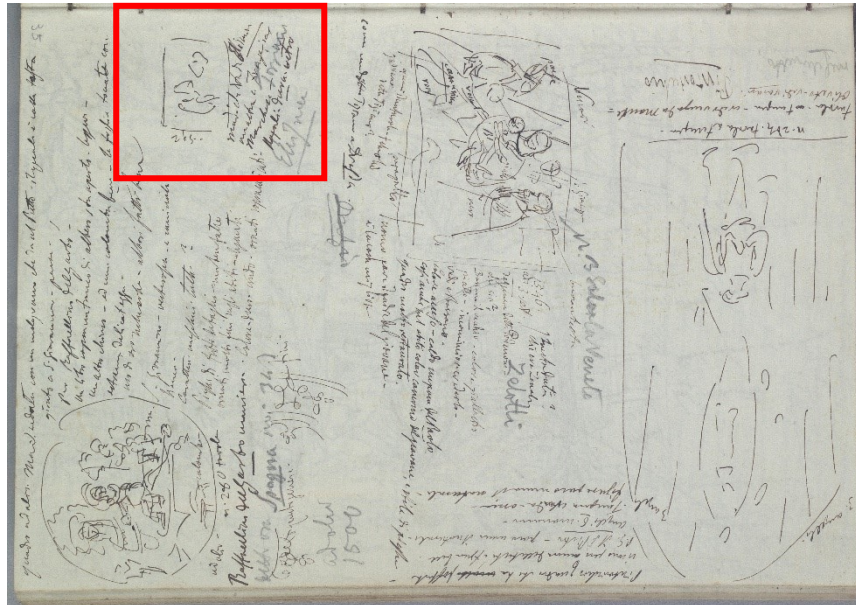
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 70v-71r, 38v-39r

cc.	Appunti grafici	giallastro arancio piombo – pieghe – giallo – nero – testa del
70v-	[ <i>santa Elisabetta</i> ,	Putto meschinetto con colore duro – piccolo - Eliodoro –
71r	<i>san Giovannino</i> ]	azzurro – scuro – freddo – mano gentile non corrisponde al

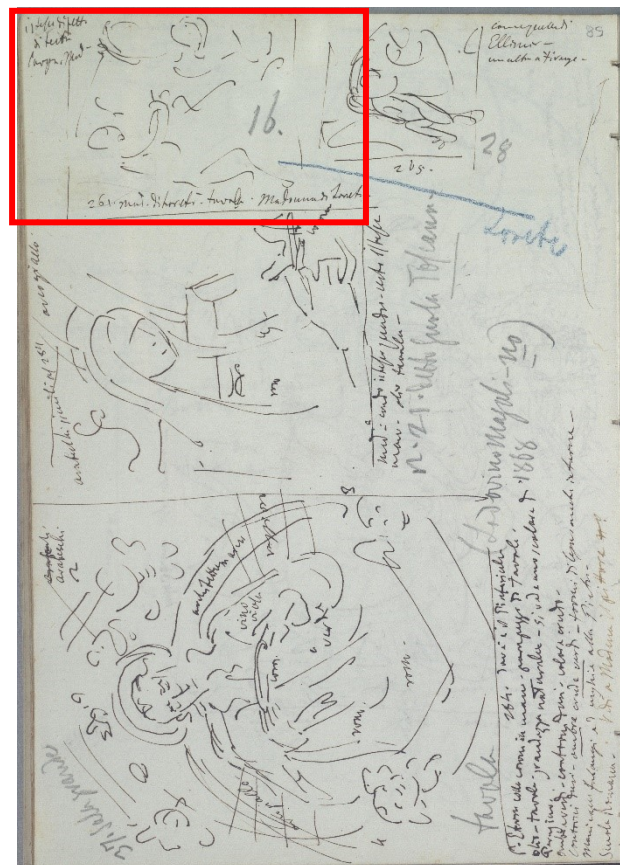
<sup>163</sup> SAN GIORGIO 1852: «368e [sala dei capolavori] Tavola di palmi cinque ed un quarto per quattro ed un quarto, con la S. Famiglia, per Raffaello Sanzio»; D'ALOE 1856; FIORELLI 1873, n. 20, p. 24. CROWE-CAVALCASELLE 1882-1885, I, p. 346 [Raphael], 1884-1891, II, p. 190 [Raffaello]. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 126-127.

- [\*\*\*] vecchio – scuro – meschino – trasparente in tutto un certo colore piombo ed ombre scure
- cc. [Madonna] Firenze Madonna di Loretto - giallastro chiaro – colore grasso
- 38v- [\*\*\*] dapertutto – ombre scure – Madonna difetto di assieme –
- 39r grande la parte sotto gambe – piccola la parte sopra braccia etc. – Firenze Madonna dell’Impanata – pentimento – velo – le [\*\*\*] di questo quadro mi pare la stessa mano che è quella della Trasfigurazione alla nostra dritta - troppo azzurri – orecchio piccolo assai – rossiccio acceso – questa testa ricorda l’altra della Madonna nell’Impanata, Firenze – mento piccolo – scuro, velo – piccolo – troppo azzurri – punta meschina – dita a punta – genere tutto alla Giulio – vedi anche Raffaello Trasfigurazione etc. – meschine – piombo sotto e lacca sopra – [\*\*\*] pieghe spesse e triste – [\*\*\*] il freddo del lume sotto preparazione – modo di far le dita meschine assai – polso della mano vedi che differenza con la Fornarina Barberini – verdone grasso a corpo rilevato - giallo – meschino – grande – mani? – manca – [\*\*\*] – colore grasso Madonna di Loretto – michelangiolesco – colore rilievo – piccoli, meschini
- c. 39r [san Giovannino] Firenze – Loreto – Firenze – tono giallo, grasso veicolo – grasso tocchi – vedi quadro di Monte Luce, Vaticano – parte superiore – nero scuro – screpolatura del colore non è larga – piombo giallo – giallo come oro – rosso – velato sopra tono viziato – scuro nero – meschini di mano – mano non Raffaello – grandi – scuro – vedi Madonna Monte Luce – nere – grasso e sugoso – smaltato senza crepolature – giallo – unghia meschine





[Raffaello, scuola di]  
*Sacra Famiglia detta «Madonna del  
 Popolo», «di Loreto», «del velo»*  
 Napoli, Reale Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di  
 Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278),  
 taccuino 9, cc. 35r, 58r





Raffaello, scuola di  
*Sacra Famiglia detta «Madonna del Popolo», «di Loreto», «del velo»*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

-

[Raffaello, scuola di]

*Sacra Famiglia detta «Madonna del Popolo», «di Loreto», «del velo»*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>164</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 35r, 58r

c. 58r	Note	Sacra Famiglia detta «Madonna del Popolo», «di Loreto», «del
	manoscritte	velo»
		265 – 28- Come quella di Ellesmere, un'altra a Firenze
c. 35r		265- Madonna col Bambino vedi Ellesmere – un'altra a Firenze
		[***] Marchese TOrrani – Napoli [***] vetro

<sup>164</sup> SAN GIORGIO 1852: «261e [settima stanza] Tavola di palmi quattro e mezzo per tre e mezzo, con la S. Famiglia, per Pierin del Vaga, secondo le antiche indicazioni, ma è una debole copia antica di una simile composizione di Raffaello»; FIORELLI 1873, n. 16, p. 9. CROWE-CAVALCASELLE 1882-1885, II, pp. 127-128, e 1882-1885, II, p. 112 [Raphael, copy]. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 127-128.





Da Giulio Romano  
[Giulio Romano]  
*Sacra Famiglia con San Giovannino  
e Sant'Elisabetta, detta la  
"Madonna della gatta"*  
Napoli, Reale Museo  
Borbonico  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2037  
(=12278), taccuino 9, c. 67r



Giulio Romano  
*Sacra Famiglia con San Giovannino  
e Sant'Elisabetta, detta la  
"Madonna della gatta"*  
Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte



Da Giulio Romano

[Giulio Romano]

*Sacra Famiglia con San Giovannino e Sant'Elisabetta, detta la "Madonna della gatta"*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>165</sup>

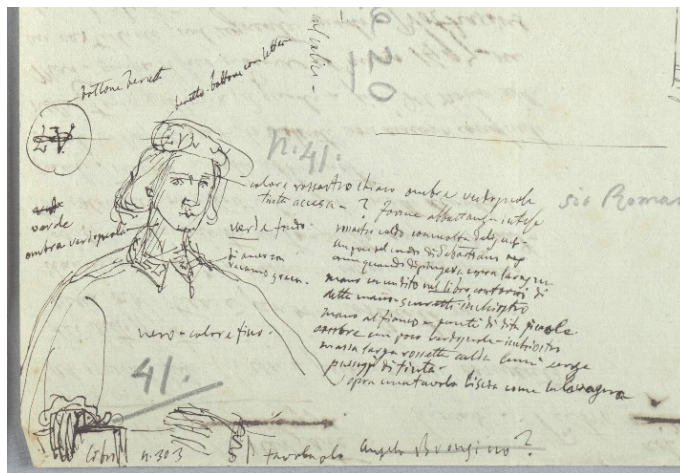
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 67r

c. 67r	Note	Mã DI RAfAelo d'Urbino. Battã btoluzzo. Agostino Nerone
	manoscritte	

Appunti grafici   verde freddo erba con lumi gialli – giallastri – manca di tranquillità e riposo – gialla pietra della porta – pennellate pieghe – stanno il S. Giuseppe – pieghe larghe e grasse somiglia agli apostoli – a chiaro scuro – giallo – bianco – azzurro – mano – capelli – mani – lampa – porta lampa – legno – giallo chiaro – occhio forma brutta restauro antico – naso acceso – scuro pesante nero – giallo – rosso scuro – colombe – bianco – verde – verde erba lumi gialli – scuro – rosso vino – azzurro – cane bello grasso di pelle – violaceo rosso cupo – violaceo ma rosso – azzurro – bianco – giallo canarino – giallo chiaro – gatta - ... dell'occhio finezza di pelo – chiari ornati – verde marmo – solito impasto ...grasso e a corpo – ombre pesanti nere - mani ... deformi – La S. Anna e S. Giuseppe più bella cosa – effetto fiammingo – rosso spinto nella ... e nei labri pesanti – La gata il pelo pare un fiammingo – quadro bello –

---

<sup>165</sup> SAN GIORGIO 1852: «370e [sala dei capolavori] Tavola di palmi sei ed un quarto per cinque e mezzo, che rappresenta la S. Famiglia, conosciuta col nome della Madonna della gatta; per Giulio Romano»; FIORELLI 1873, n. 17, p. 24. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, III, (1866), p. 570 [Giulio Romano], e 1884-1891, II, p. 199, III, p. 222 [Giulio romano]. Cfr. CAPODIMONTE 1995.



Da Romanino o Angelo Bronzino?

[Niccolò dell'Abate]

*Ritratto di un giovane con libro*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 25v, part.



Niccolò dell'Abate

*Ritratto di un giovane con libro*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Romanino o Angelo Bronzino?

[Niccolò dell'Abate]

*Ritratto di un giovane con libro*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>166</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 25v

c. 25v	Note	n. 41, sia Romanino – n. 303 – tavola olio Angelo Bronzino?
	manoscritte e	
	appunti grafici	bottone brutto – brutto bottone con lettere – colore rossastro chiaro, ombre verdognole, tinta accesa? – forme abbastanza intese – rossastro caldo con molta [***] – un poco del modo di Sebastiano come quando dipingeva sopra lavagna – mano con un dito nel libro, contorni di brutta mano – scuretti inchiostro – mano sul fianco e punti di dita piccole – ombre un poco verdognole-inchiostro – [***] larga rossetta calda , lumi senza passaggi di tinta – sopra una tavola liscia come la lavagna – verde – ombre verdognola – verde fondo – bianco con ricamo greco – nero, colore fino – libro

---

<sup>166</sup> SAN GIORGIO 1852: «303w. [quarta stanza] Quadro in tavola di palmi due ed un quarto, per due e mezzo, col ritratto di una donna a mezza figura; per Angelo Bronzino»; D'ALOE 1856, p. 470: «303 (Quatrième salle) Bronzino Angelo, Portrait d'homme à mi-corps»; FIORELLI 1873, n. 41, p. 32: «Angelo Allori detto il Bronzino, Ritratto di gentiluomo. tavola». Cfr. CAPODIMONTE 1994, pp. 73-74.



Filippo Mazzola

*La Madonna e le sante Agnese e Chiara in adorazione del Bambino*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 31r



Filippo Mazzola  
*La Madonna e le sante Agnese e Chiara in adorazione del Bambino*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte  
 [immagine da 'Fototeca Zeri']

Filippo Mazzola  
*La Madonna e le sante Agnese e Chiara in adorazione del Bambino*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>167</sup>

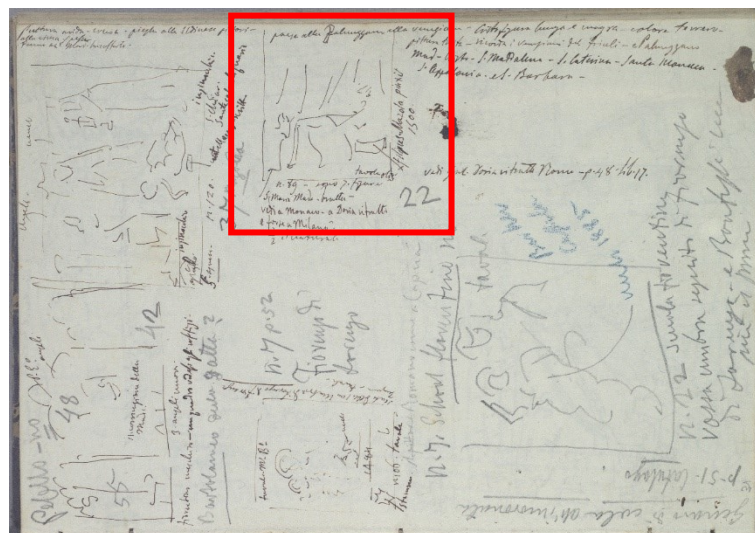
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 31r

c. 31r	Note	pittura cruda, [***] – pieghe alla Udinese pittori alla cima spesso
	manoscritte e	– panno della Madonna ha sofferto – n. 120 – 37 Mazolla – in
	appunti grafici	ginocchio – agnello – in ginocchio – S. Agnese – S. Chiara – Sante col reliquario – cartello senza scritto

<sup>167</sup> SAN GIORGIO 1852: «120w. Filippo Mazzola. [prima stanza] Tavola di palmi sette ed un terzo, per cinque e mezzo, dinotante il Bambino Gesù adorato dalla SS. Vergine, e dalle Sante Chiara ed Agnese, per Filippo Mazzola, il cui nome si legge sopra un cartello.»; D'ALOE 1856, p. 459: «(Première salle). 120. Filippo Mazzola, L'Enfant Jésus adoré par la Sainte Vierge, Sainte Claire, et Sainte Agnès. Le riche trône de la Vierge est décoré de gracieux dessins et de deux jolis oiseaux. Le nom de l'auteur est écrit sur un cartel»; FIORELLI 1873, n. 37, p. 31: «(Scuola toscana) Filippo Mazzola, L'infante Gesù adorato dalla Madre, da S. Chiara e dalla Maddalena. Tavola». CROWE-CAVALCASELLE 1871, I, 586 e nota 4 [Filippo Mazzuola]. Cfr. CAPODIMONTE 1994, pp. 191-192.



SCHEDA N. 117



Filippo Mazzola

*Pietà*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 31r



Filippo Mazzola

*Pietà*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

[immagine da 'Fototeca Zeri']

Filippo Mazzola

*Pietà*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>168</sup>

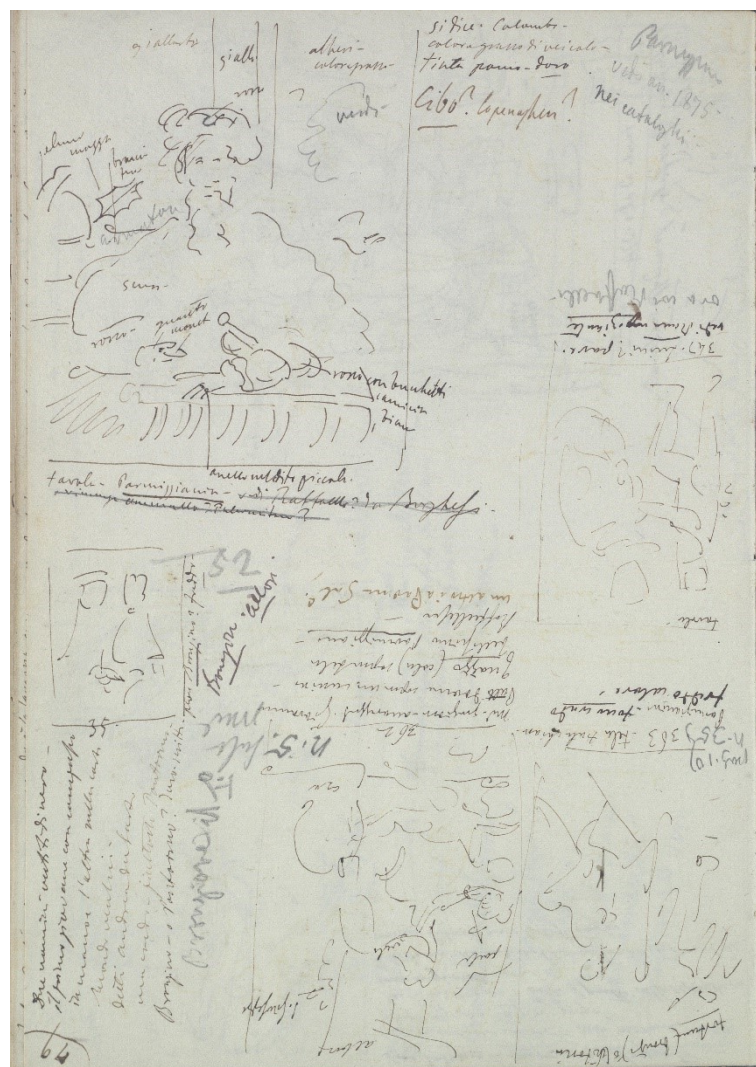
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 31r

c. 31r	Note	paese alla Palmezzano alla veneziana – Cristo figura lunga e
	manoscritte e	magra – colore terreno – pittura trista – ricorda i veneziani del
	appunti grafici	***] e Palmezzano – Madonna – Cristo – S. Maddalena – S.
		Caterina – Santa Monaca – S. Apollonia – e S. Sebastiano –
		Filipus Mazola pinxit 1500 – tavola olio – vedi Galleria Doria
		ritratto Roma, p. 48 lib. 17 – n. 89 – sono 7 figure – S. Maria
		Maddalena brutta – vedi a Monaco a Doria ritratto e forse a
		Milano? ½ il naturale – 22

---

<sup>168</sup> SAN GIORGIO 1852: «89w [prima stanza] Tavola di palmi sei e mezzo, per cinque, rappresentante il SS. Corpo di N.S. deposto sul seno della Vergine Addolorata, contemplato dalle Marie e da altri santi; per Filippo Mazzola. Vi si legge: *Filippo Mazzola pinxit 1500(sic)*. [aggiunta in matita: dello Zingaro]; D'ALOE 1856, p. 457: «(Première Salle) 89. Mazzola (Filippo), Jésus déposé de la croix dans le sein de son inconsolable Mère assistée par les Maries et par d'autres Saintes. On y lit sur un cartel attaché au Sépulcre: *Filippus Mazolla pinxit 1500*»; FIORELLI 1873, n. 22, p. 31: «(Scuola toscana). Filippo Marolla, La Vergine della Pietà assistita dalle Marie. Tavola». CROWE-CAVALCASELLE 1871, I, 586 e nota 4 [Filippo Mazzuola]. Cfr. CAPODIMONTE 1994, pp. 191-192.





Da Parmigianino  
[Francesco Mazzola detto il Pamigianino]  
*Ritratto di Galeazzo Sanvitale*  
Napoli, Museo Borbonico  
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 46v



Francesco Mazzola detto il Parmigianino  
*Ritratto di Galeazzo Sanvitale*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Parmigianino

[Francesco Mazzola detto il Parmigianino]

*Ritratto di Galeazzo Sanvitale*

Napoli, Museo Borbonico

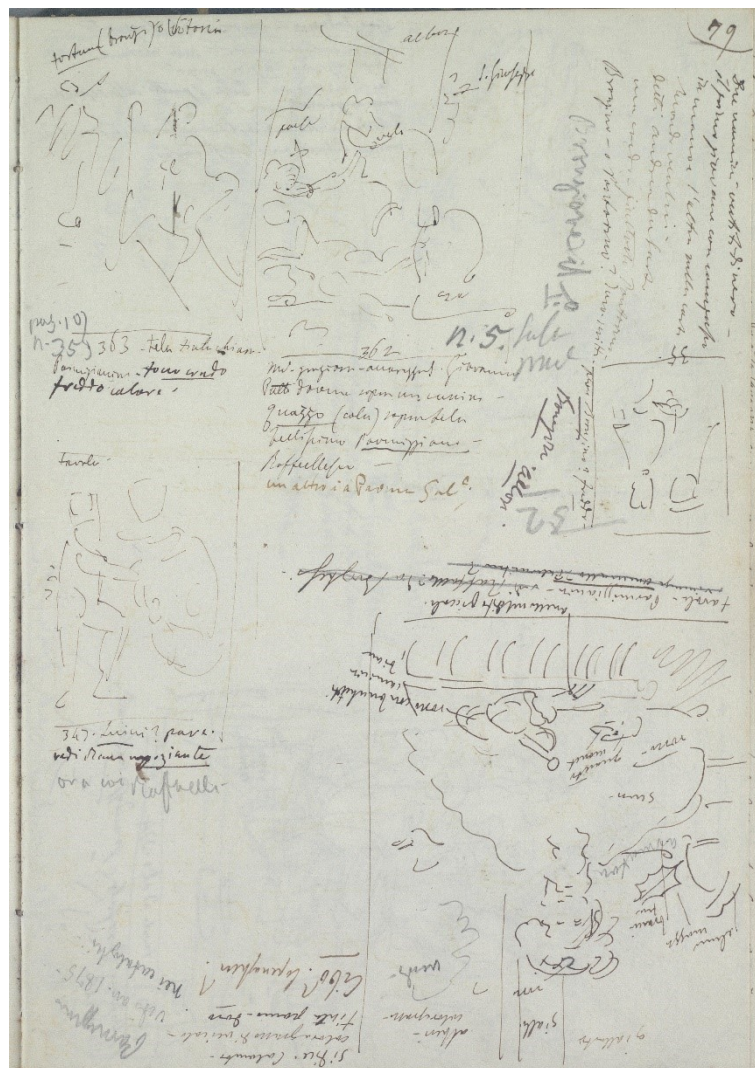
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>169</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 46v

c. 46v	Note	si dice Colombo – colore grasso di veicolo – tinta panno duro –
	manoscritte	Cibo? Copenaghen? Parmigianino – vedi an. 1875 nei cataloghi
		– tavola – Parmigianino

Appunti grafici	giallastro - giallo – alberi colore spesso – rosso – verde – alcune mezze braccia – armature – scuro – rosso – quanto monete – rosso con bianchetti – camicia bianca – anello nel dito piccolo
-----------------	--

<sup>169</sup> SAN GIORGIO 1852: «373 E [sala dei capolavori] Tavola di palmi quattro per tre, col ritratto a mezza figura di Cristoforo Colombo; per il Parmegianino»; D'ALOE 1856, p. 503: «373 Renaud dans les jardins enchantés d'Armide. Dans le fond, Ubalde et le chevalier Danois écartant le feuillage, sont témoins du triomphe de cette séduisante beauté, et attendent le moment favorable pour désiller les yeux du guerrier. *Sujet tiré du poème du Tasse*»; FIORELLI 1873, n. 7, p. 18: «(Grande sala delle scuole diverse) Scuola di Raffaello, Ritratto creduto di Cristoforo Colombo. tavola». Cfr. Capodimonte 1994, pp. 210-211.



Da Girolamo Mazzola Bedoli  
*Parma abbraccia Alessandro Farnese*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 46v





Da Girolamo Mazzola Bedoli  
*Parma abbraccia Alessandro Farnese*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in sottoconsegna a Parma, Galleria Nazionale

Da Girolamo Mazzola Bedoli  
*Parma abbraccia Alessandro Farnese*

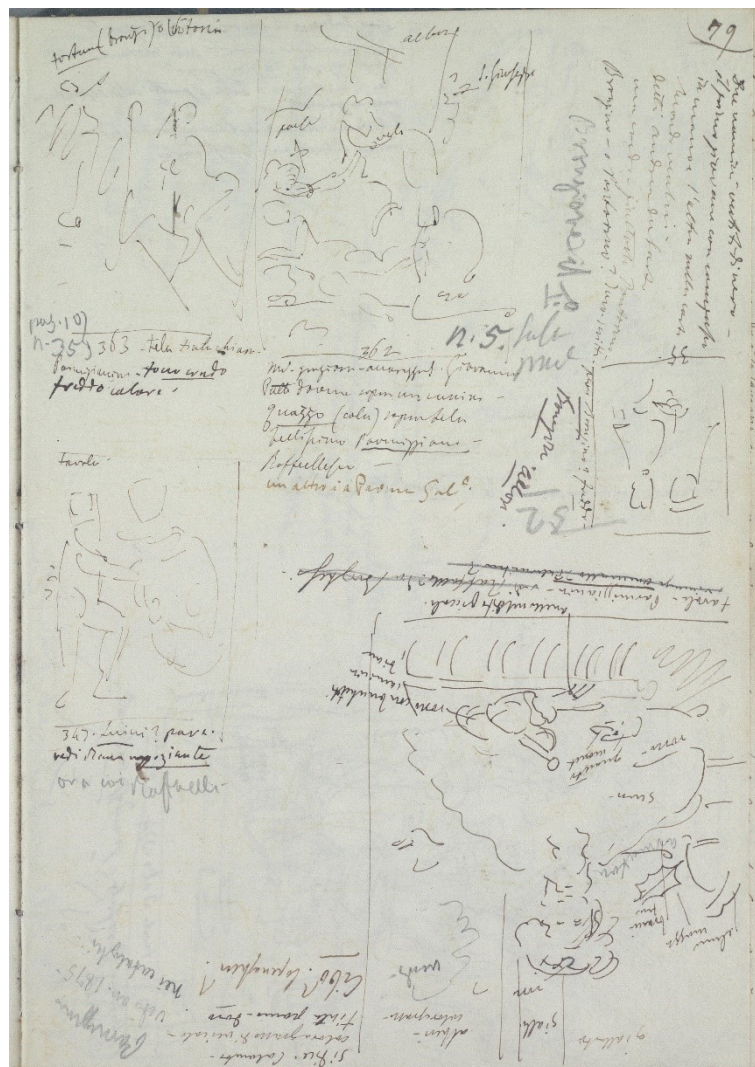
Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>170</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 46v

c. 46v	Note	***] - pag. 19 n. 35 – 363 – tela tinta chiara – Parmigianino –
	manoscritte	tono crudo – freddo colore

<sup>170</sup> SAN GIORGIO 1852: «363 E [sala dei capolavori] Quadro in tela di palmi cinque e mezzo per quattro e mezzo, indicante la Città di Parma sotto le sembianze di Pallade; tiene le armi della famiglia di Alessandro Farnese assiso sul globo terrestre; per il Parmegianino»; D'ALOE 1856, n. 363, p. 501; FIORELLI 1873, n. 35, p. 12: «35 (Sala dei Parmensi e dei Genovesi) Francesco Mazzuoli detto il Parmigianino, La città di Parma sotto figura di Pallade, che abbraccia Alessandro Farnese giovanetto, seduto sul globo. Tela».



Da Parmigianino (raffaellesco)  
 [Francesco Mazzola detto il Parmigianino]  
*Sacra Famiglia*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 46v



Francesco Mazzola detto il  
Parmigianino  
*Sacra Famiglia*  
Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]

Da Parmigianino (raffaellesco)

[Francesco Mazzola detto il Parmigianino]

*Sacra Famiglia*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>171</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 46v

c.	Note	362 – n. 5 Sala [***] - Madonna graziosa accarezza S.
46v	manoscritte e	Giovannino – putto dorme sopra un cuscino – guazzo (cola)
	appunti grafici	sopra tela – bellissimo Parmigianino raffaellesco – un altro a Parma, Galleria

alberi – S. Giuseppe – paese – velo

<sup>171</sup> SAN GIORGIO 1852: «362 E [sala dei capolavori] Quadro in tela di palmi sei per cinque, con la S. Famiglia; per il Parmegianino»; D'ALOE 1856, n. 362, p. 501; FIORELLI 1873, n. 5, p. 18: «(Grande sala delle scuole diverse) Francesco Mazzuoli detto il Parmigianino, La S. Famiglia. Tempera». Cfr. Capodimonte 1994, pp. 211-212.





Da Parmigianino

[Ignoto pittore attivo a Parma, secondo quarto secolo XVI (M. Anselmi?)]

*Ritratto di gentiluomo, detto Giovan Battista Castaldi*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 47v





Ignoto pittore attivo a Parma, secondo quarto secolo XVI (M. Anselmi?)

*Ritratto di gentiluomo, detto Giovan Battista Castaldi*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Parmigianino

[Ignoto pittore attivo a Parma, secondo quarto secolo XVI (M. Anselmi?)]

*Ritratto di gentiluomo, detto Giovan Battista Castaldi*

Napoli, Museo Borbonico

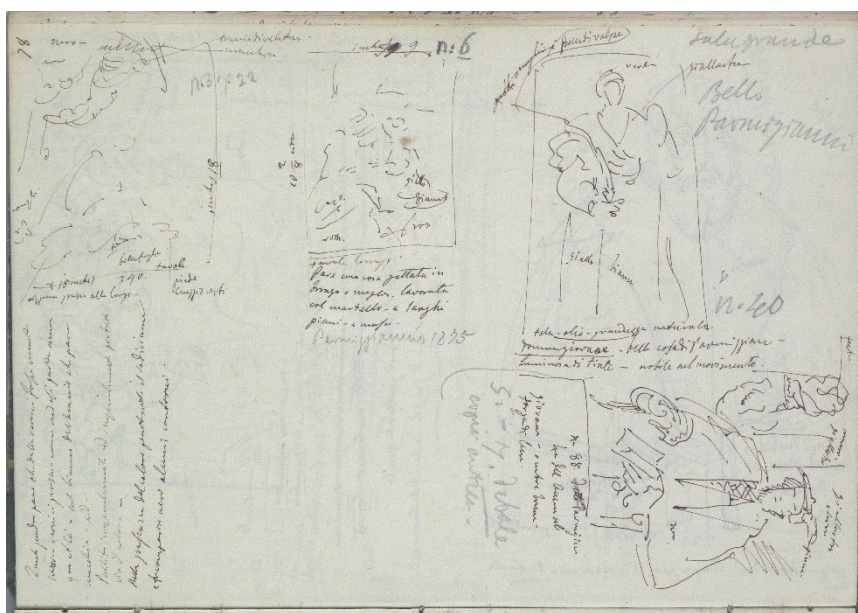
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>172</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 47v

c. 47v	Note	N. 88 detto Parmigianino – [***] giovane – ombre brune –
	manoscritte	forza di lumi – sì 7 – debole copia antica

Appunti grafici Testa – muro giallastro – giallastro chiaro – piume – nero

<sup>172</sup> SAN GIORGIO 1852: «88 E [terza stanza] Tavola di palmi tre e tre quarti per tre ed un quarto, col ritratto di Amerigo Vespucci a mezza figura; per il Parmegianino»; D'ALOE 1856, n. 88, p. 483; FIORELLI 1873, n. 12, p. 13: «(Sala dei Lombardi e dei Parmensi) Francesco Mazzuoli detto il Parmigianino - Ritratto di Amerigo Vespucci. Tavola». Cfr. CAPODIMONTE 1994, pp. pp. 267-268.



Da Parmigianino

[Francesco Mazzola detto il Parmigianino]

*Ritratto di giovane donna (l'Antea)*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 47v



Francesco Mazzola detto il Parmigianino

*Ritratto di giovane donna (l'Antea)*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Parmigianino

[Francesco Mazzola detto il Parmigianino]

*Ritratto di giovane donna (l'Antea)*

Napoli, Museo Borbonico

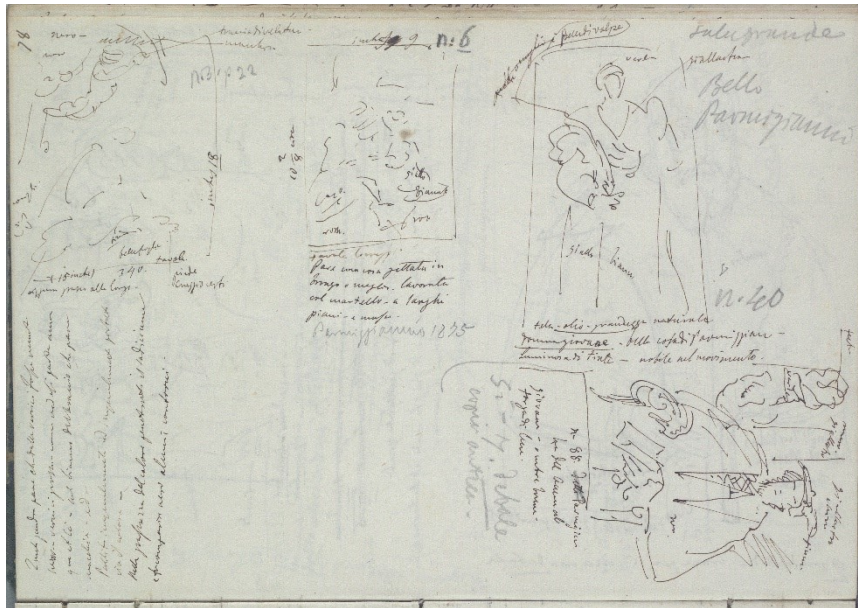
[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>173</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 47v

- |     |                 |   |
|-----|-----------------|---|
| c.  | Note            | Sala grande – bello Parmigianino – n. 40 – tela olio grandezza                                      |
|     | manoscritte     | naturale – donna giovane – bella cosa di Parmigianino –<br>luminosa di tinte – nobile nel movimento |
| cc. | Appunti grafici | Pelle di volpe – verde – giallastro - giallo – bianco   |

---

<sup>173</sup> SAN GIORGIO 1852: «350 E [sala dei capolavori] Quadro in tela di palmi cinque ed un quarto per tre ed un quarto, col ritratto di una giovane donna; per il Parmegianino»; FIORELLI 1873, n. 40, p. 20: «(Grande sala delle scuole diverse) Francesco Mazzuoli detto il Parmigianino, Ritratto creduto della sua amante. Tela». Cfr. Capodimonte 1994, pp. 212-214.



Da Correggio  
 [Antonio Allegri detto il Correggio]  
*Nozze mistiche di santa Caterina*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 47v



Correggio  
*Nozze mistiche di santa Caterina*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Correggio

[Antonio Allegri detto il Correggio]

*Nozze mistiche di santa Caterina*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>174</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 47v

c. 47v	Note	Inches 9, 10 <sup>2/8</sup> circa – n. 6 - tavola Correggio - Pare una cosa
	manoscritte	gettata in bronzo o meglio lavorata col martello a larghi piani e
		masse - Parmiggianino 1875

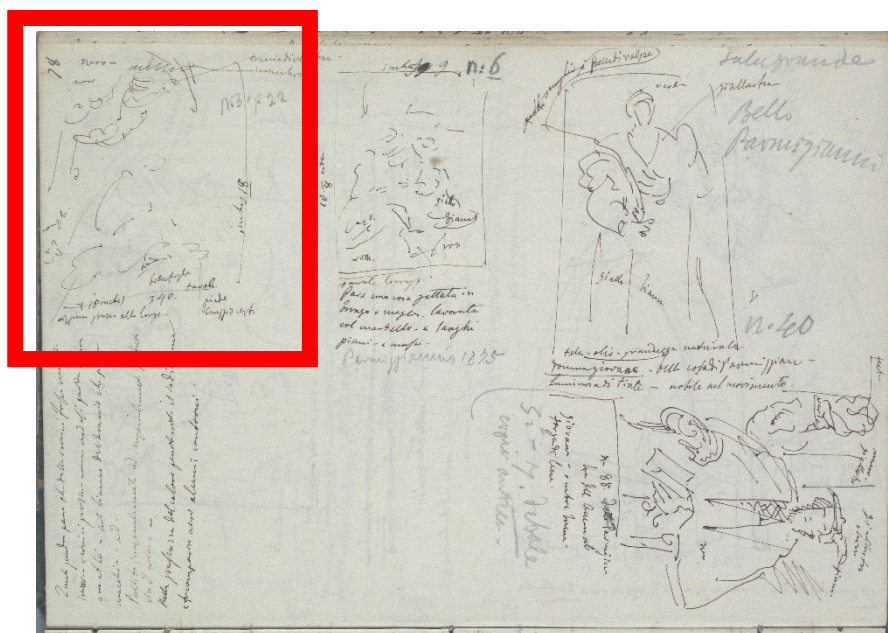
.	Appunti grafici	Giallo – bianco – rosso – rosso
---	-----------------	---------------------------------

---

<sup>174</sup> SAN GIORGIO 1852: «341e [sala dei capolavori] Tavola di palmo uno per uno, su cui è esposto il mistico spozalizio di S. Caterina, per il Correggio»; D'ALOE 1856, n. 341, p. 497; FIORELLI 1873, n. 2, p. 13: «Scuola del Parmigianino, Gli sponsali di S. Caterina. Tela». Cfr. CAPODIMONTE 1994, pp. 149-150.



SCHEDA N. 124



Da Correggio

[Correggio]

*Madonna con Bambino (La Zingarella)*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 47v



Correggio

*Madonna con Bambino (La Zingarella)*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Correggio

[Correggio]

*Madonna con Bambino (La Zingarella)*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>175</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 47v

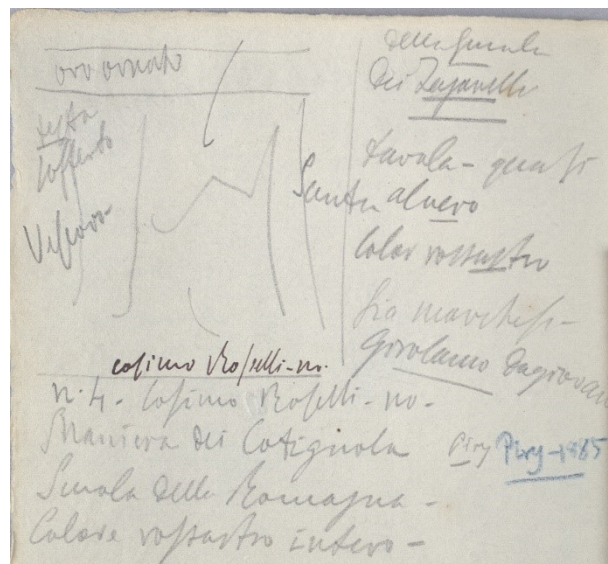
C. 47v	Note	15 inches, 18 inches - 340 tavola - 3, p. 22 – questo quadre pare
	manoscritte	che delle vernici fosse venute meno – vernici grasse come vedesi [***] – sul bianco del braccio che pare macchie etc. – [***] – Nella grassezza del colore penetrati il sudiciume [***] nero alcuni contorni

Appunti grafici Nero – [\*\*\*] di velature – belle foglie – piede Correggio certo

---

<sup>175</sup> SAN GIORGIO 1852: «346e [sala dei capolavori] Tavola di palmi due per uno e mezzo, che rappresenta in una campagna la SS. Vergine col Bambino in riposo, conosciuta col nome di Zingarella, per il Correggio»; D'ALOE 1856, n. 346 p. 498; FIORELLI 1873, n. 3, p. 23: «Antonio Allegri detto il Correggio, La Zingarella, o la Madonna del coniglio. Tavola». Cfr. CAPODIMONTE 1994, pp. 148-149.





Da Anonimo alla maniera dei fratelli Zaganelli da Cotignola  
 [Francesco Zaganelli]  
*Sposalizio della Vergine*  
 Napoli, Museo Nazionale  
 [Napoli, Museo di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 2v, part.



Francesco Zaganelli  
*Sposalizio della Vergine*  
 Napoli, Museo di Capodimonte

Da Anonimo alla maniera dei fratelli Zaganelli da Cotignola

[Francesco Zaganelli]

*Sposalizio della Vergine*

Napoli, Museo Nazionale

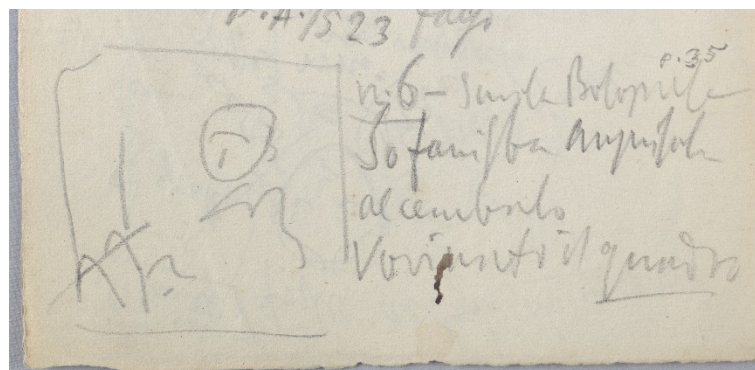
[Napoli, Museo di Capodimonte]<sup>176</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, cc. 2v, 3r

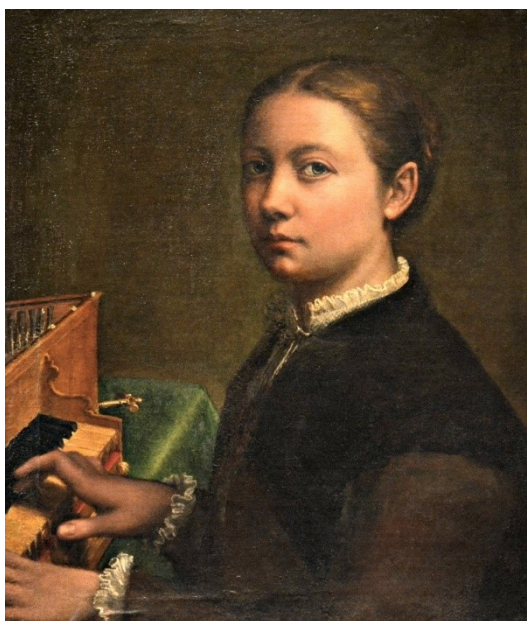
c. 3r	Note manoscritte	Rosselli no – maniera dei fratelli Francesco e Bernardino Zaganelli da Cotignola (1) (scuola XVI 1500-1600) pittori romagnoli – (1) paese fra Bologna e Ravenna
c. 2v		Cosimo Rosselli no – della <u>scuola</u> dei <u>Zaganelli</u> – tavola quasi al vero – Gio. Marchesi – Girolamo da giovane – n. 4 Cosimo Rosselli no – Maniera dei Cotignola – Scuola della Romagna – colore rossastro intero – Piry – Piry 1885
	appunti grafici	oro ornato – testa sofferto – vescovo – S. Andrea – color rossastro

---

<sup>176</sup> SAN GIORGIO 1852: «319w [quarta stanza] Tavola di palmi sei per cinque con lo sposalizio della SS. Vergine con S. Giuseppe, per Cosimo Rosselli»; D'ALOE 1856, n. 319. p. 471; FIORELLI 1873, n. 4, p. 30: «(Scuola toscana) Cosimo Rosselli, Lo sposalizio di Maria. Tavola». Crowe-Cavalcaselle 1871, I, nota 1 (p. 601) [Cosimo Rosselli]. Cavalcaselle precisa: «under the name of Cosimo Rosselli. Marriage of the Virgin, figures all but life-size, in the manner of Francesco and Bernardino Zaganelli».



Da Sofonisba Anguissola  
[Sofonisba Anguissola]  
*Autoritratto alla spinetta*  
Napoli, Museo Nazionale  
[Napoli, Museo di Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 32v, part.



Sofonisba Anguissola  
*Autoritratto alla spinetta*  
Napoli, Museo di Capodimonte

Da Sofonisba Anguissola

[Sofonisba Anguissola]

*Autoritratto alla spinetta*

Napoli, Museo Nazionale

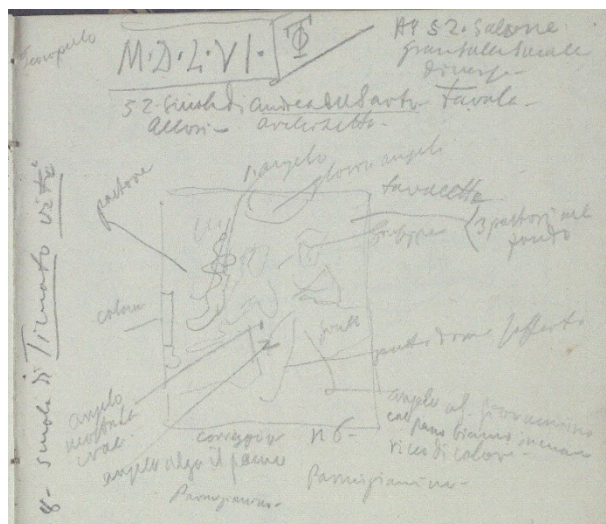
[Napoli, Museo di Capodimonte]<sup>177</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fascicolo 11, c. 32v

c.	Note	p. 35 – n. 6 Scuola Bolognese – Sofonisba Anguissola al cembalo
32v	manoscritte	– rovinato il quadro

---

<sup>177</sup> SAN GIORGIO 1852: «[prima stanza] Quadro in tela di palmi due ed un quarto per uno e tre quarti, col ritratto di (Sofonisba?) a mezza figura; della scuola de' Carracci»; FIORELLI 1873, n. 6, p. 26: «Ritratto di Sofonisba Anguissola al clavicembalo. tela». CAPODIMONTE 1994, pp. 81-82.



Da Parmigianino  
 [Michelangelo Anselmi]  
*Adorazione dei pastori*  
 Napoli, Museo Borbonico  
 [Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 73r



Michelangelo Anselmi  
*Adorazione dei pastori*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Parmigianino

[Michelangelo Anselmi]

*Adorazione dei pastori*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>178</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 73r

- |     |                 |  |
|-----|-----------------|--|
| c.  | Note            | Correggio – n. 6 – Parmigianino no<br>manoscritte  |
| cc. | Appunti grafici | Pastore – angelo – gloria angeli – tavoletta – 3 pastori nel fondo<br>– s. Giuseppe – colonna – Giuseppe – putto dorme, sofferto –<br>angelo mostra le croci – angelo a s. Giovannino col pano bianco<br>in mano, ricco di colore – angelo alza il panno |

---

<sup>178</sup> SAN GIORGIO 1852: «140E [Correggio]»; D'ALOE 1856, p. 486: «(Quatrième salle) Correggio (Antonie Allegri, dit le) 140. La Nativité de Jésus endormi au milieu detrois Anges. La Sainte Vierge et Saint Joseph contemplent avec attendrissement cette scène surnaturelle. *Esquisse très-estimable*»; FIORELLI 1873, n. 6, p. 24: «Antonio Allegri detto il Correggio, Il sonno di Gesù bambino. Tavola». Cfr. CAPODIMONTE 1994, pp. 84-85.



SCHEDA N. 128



Da Raffaello  
*Mosè davanti al rovelo ardente* [cartone]  
Napoli, Museo Borbonico  
[Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte]  
BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino  
9, c. 49r

Raffaello  
*Mosè davanti al rovelo ardente*  
Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte



Da Raffaello

*Mosè davanti al rovelto ardente* [cartone]

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>179</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 49r

c. 49r	Note	Colla [***] e forse qualche leggiero lume in bianco – tanti pezzi
	manoscritte	di [***] colati [***] costa fine – stampando figura – bucata la
		costa (cartone), vedi i disegni degli angeli dell’Eliodoro a Parigi
		– vedi le teste degli angeli nell’Eliodoro, sono a Parigi

Restauro disegno volto – piede ritocchi – restaurato – 50 ½  
inches – 52 ½

---

<sup>179</sup>Segnata nel catalogo San Giorgio come opera di Raffaello (3/31), non viene contestata come opera dell’Urbinate da parte di Crowe e Cavalcaselle. Nella monografia sul pittore, infatti, si legge: «Naples Museum. Cartoon. 50 in. h. by 52. Moses, in profile, to the right, kneels on the left leg, with his right hand on his face, as in the fresco. The paper is much worn, and patches of restoring disfigure the left hand, knee, and foot and ankle of the figure. The contours are in black chalk, the lights picked out with white. Farnese Collection». Cfr. Crowe-Cavalcaselle 1882-1885, II (1885), p. 138. Vedi anche l’edizione italiana, Crowe-Cavalcaselle 1884-1891, II (1890), pp. 153, 168. «Il cartone venne utilizzato con la tecnica dello spolvero, più volte sperimentata dall’artista per la figura del Mosé da affrescare in uno dei quattro scomparti della volta della Stanza di Eliodoro in Vaticano, i cui lavori iniziarono subito dopo la Stanza della Segnatura nel 1511 e terminarono nel 1514. La scena con il Roveto ardente compare al di sopra della *Cacciata di Eliodoro dal tempio*, in obbedienza al preciso programma religioso concordato per il ciclo di affreschi ed è tra quelle più lodate dal Vasari. La critica, salvo il de Rinaldis, non ha mai messo in dubbio l’attribuzione del cartone all’artista. La figura, a grandezza naturale e disegnata da modello, occupa lo spazio marginale sinistro dell’affresco e, nel formato del frammento, sembra dilatarsi nello stesso spazio irregolare più della figura affrescata, ormai guasta per antichi restauri». Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 309-311.



Da Michelangelo

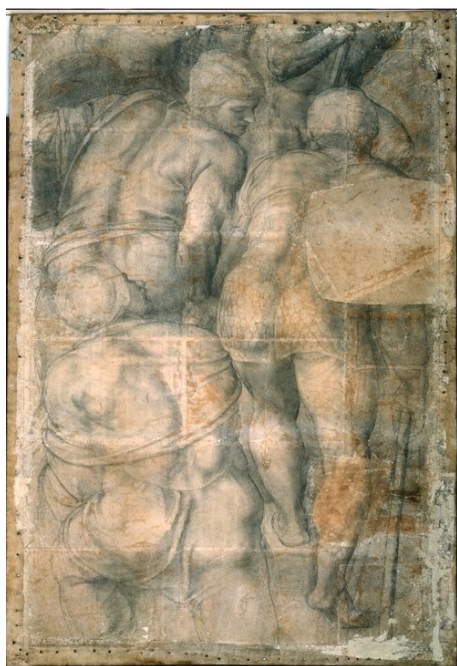
*Gruppo di armigeri*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 49v





Michelangelo  
*Gruppo di armigeri*  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Da Michelangelo

*Gruppo di armigeri*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>180</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 49v

c. 49v      Note      Credo della Cappella Paolina, Roma – è [\*\*\*] cartone – ossia  
 manoscritte      carta fina a pezzi unita – capolavoro di Michelangelo – un  
 grandioso – [\*\*\*] un sapere che [\*\*\*] confrontato col disegno  
 lo sono della Paolina – sta nel martirio Crocifissione di S. Pietro  
 – sono alla sinistra di chi guarda

Bellissimo – braccio – scudo – bello – gamba – segno –  
 quantunque [\*\*\*] credo restauro – cartone - richiamo

<sup>180</sup> Segnalato nel solo inventario San Giorgio (1/771) come opera di Michelangelo, fu molto apprezzato dal Cavalcaselle che sulle note al disegno scrisse: «capolavoro di Michelangelo». Cartone per lo spolvero, raffigura le tre figure a grandezza naturale corrispondenti ai tre soldati, visti di schiena, che occupano il margine sinistro in basso della *Crocifissione di san Pietro* nella Cappella Paolina. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 305-307.



Da Giulio Romano, alla maniera di Raffaello?

[Raffaello, bottega di (Giovan Francesco Penni)]

*Sacra famiglia con san Giovannino e sant'Elisabetta, detta la Madonna del Divino Amore*

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 48v



Raffaello, bottega di (Giovan  
Francesco Penni)

*Sacra famiglia con san Giovannino e  
sant'Elisabetta, detta la Madonna del  
Divino Amore*

Napoli, Museo Nazionale di  
Capodimonte

Da Giulio Romano, alla maniera di Raffaello?

[Raffaello, bottega di (Giovan Francesco Penni)]

*Sacra famiglia con san Giovannino e sant'Elisabetta, detta la Madonna del Divino*

*Amore* [disegno]

Napoli, Museo Borbonico

[Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte]<sup>181</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 48v

c. 48v	Note	Il quadro porta la stessa maniera di questo cartone – non solo è restaurato - ossia aggiunte alcune parti – ma in molte parti dell'antico ripassato a mano – il cartone con la [***] e lumi bianchi perduti – veduto da vicino trovo che è antico – la testa della Madonna, della vecchia, e il disegno ancora mostra la mano di Giulio e non di Raffaello – il cartone poteva essere di Giulio stesso [***] e dietro disegno di Raffaello – si vede che questo cartone fu calcato vedendosi ancora i segni del calco a punta e non le punte o fori però vi anche uno larga quadratura – il modo di piegare tutto è Giulio – così le forme mani piedi attacchi modo di far la bocca, occhi – lumi di gesso mancano – orrore 1868, non credo - cielo – nuovo colore – tozzo – velo nuovo – nuovo – rifatto – 52 – 42 inches
--------	------	--

---

<sup>181</sup> Segnalato nel solo inventario San Giorgio (4/736) come opera del Raffaello. Il cartone, corrisponde fedelmente alla tavola, d'identico formato e della stessa collezione, della *Madonna del Divino amore*. Cfr. CAPODIMONTE 1995, pp. 308-309. Cavalcaselle e Crowe restano fermi sull'attribuzione a Giulio Romano, sia nella prima stampa della vita di Raffaello («The cartoon, which came with the picture into the Naples Gallery, is still like a work of Giulio, though injured in many ways, and altered by retouching. It has no pinholes», cfr. CROWE-CAVALCASELLE (1882-1885), II (1885), p. 169. [Giulio Romano]), sia nella successiva edizione italiana («Il cartone che, come la pittura, è venuto a far “parte della Galleria di Napoli, è tanto manomesso e rattoppato in varie parti, ed anco rinnovato in alcuni luoghi, che a prima vista si direbbe non essere eseguito in quel tempo. Pure, osservandolo attentamente, ci pare di riconoscere, qua e là, la maniera di disegnare di Giulio Romano. il quale lo avrà fatto copiando la composizione da uno schizzo del maestro. Il cartone è eseguito con matita nera, e i lumi, come si può ancora vedere, erano rilevati col bianco. Dai segni che si scorgono nei contorni, si conosce che il disegno è stato calcato sull'imprimitura della tavola con una punta», cfr. CROWE-CAVALCASELLE (1884-1891), II (1890), 193 [Raffaello]).





Da affreschi pompeiani

Le tre Grazie

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Archeologico Nazionale]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 66v<sup>182</sup>

<sup>182</sup> Questo disegno è stato già pubblicato in MORETTI 1973, fig. 2 8 (pp. 55-56); CIAMPI 1999-2000, immagine n. 42.



*Le tre Grazie*

Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Da affreschi pompeiani

*Le tre Grazie*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Archeologico Nazionale]<sup>183</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 66v

c. 66v Note [disegno n° 693<sup>184</sup> Museo di Pompei nel Museo Borbonico – MXXIV –  
superiore] fondo chiaro – tutti rossi ori – colore perduto – pieghe – scoglio

<sup>183</sup>Affresco visto da Cavalcaselle nel 1859-1860. Rinvenuto a Pompei (IV, insula occidentalis), oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 9231), è così descritto nella GUIDA RUESCH 1908 p. 327: «1375. (9231) Le Grazie. Prov. Pompei (dalla così detta *Masseria di Cuomo*). Le tre Grazie, nel consueto aggruppamento, portano ciascuna una corona di piccole foglie con fiori bianchi. La figura centrale porta un pomo nella mano destra. Questa è dipinta di spalle, le altre due di fronte e recano l'una nella destra, l'altra nella sinistra un mazzetto di foglie e fiori». Proveniente dalla Casa di Giulio Polibio (cfr. scheda sito <https://goo.gl/iVWLXM>), si trovava già al Museo quando Cavalcaselle giunse la prima volta in città. Questa descrizione mi ha permesso di collegare ciascun disegno al relativo dipinto.

<sup>184</sup>D'ALOE 1842: «693. *Les 629rios Grâces* nues, ayant des fleurs et des fruits dans les mains (P)».





## Da affreschi pompeiani

*Le tre Grazie*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Archeologico Nazionale]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 66v



*Le tre Grazie*

Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Da affreschi pompeiani

*Le tre Grazie*

Napoli, Reale Museo Borbonico

[Napoli, Museo Archeologico Nazionale]<sup>185</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 66v

c. 66v Note [disegno altro esempio trascritto dopo per cui ora ve ne sono due – 1868  
inferiore] – fiori - Pompei

<sup>185</sup> Cavalcaselle vide l'affresco nel 1868. Rinvenuto a Pompei (Casa di P. Dentatus Panthera, IX, 2, 16, tablinio k), oggi nel Gabinetto Segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 9236).]. Dalla scheda della casa del sito di *Pompeii in Pictures* (<https://goo.gl/WU4VsU>) si evince che lo scavo di questo luogo fu iniziato nel 1867. Il disegno di Cavalcaselle, corredato di riferimento cronologico, ci permette di circoscrivere l'arco temporale di ingresso al museo di quest'opera. Così descritto nella GUIDA RUESCH 1908 p. 328: «1377. (9236) Le Grazie (medesimo soggetto del n. 1375). Prov. Pompei. Le tre Grazie nel medesimo atteggiamento. La figura centrale dipinta di spalle non ha il pomo nella mano destra, e tutte e tre sono ornate di armille alle braccia ed ai piedi».



SCHEDA N. 133



Da Filippino Lippi  
*Sacra famiglia con san Giovannino e santa Margherita*  
 Napoli, Palazzo Santangelo  
 [Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of Art]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 14v



Filippino Lippi  
*Sacra famiglia con san Giovannino e santa  
 Margherita*  
 Cleveland (Ohio), The Cleveland  
 Museum of Art

Da Filippino Lippi  
*Sacra famiglia con san Giovannino e santa Margherita*  
 Napoli, Palazzo Santangelo  
 [Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of Art]<sup>186</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 14v

c. 14v	Note	p. 105, vedi a pag. 98 – Bellissimo – Conservazione buona
	manoscritte	tempera – grandezza naturale – S. Giuseppe mani bastone – Madonna giovane – quanto affetto nell’abbraccio – Quanto affetto nell’abbraccio – Tavola al naturale – Ornati fiori adoro - belli – S. Margherita capelli lunghi caduti intrecciati col suo

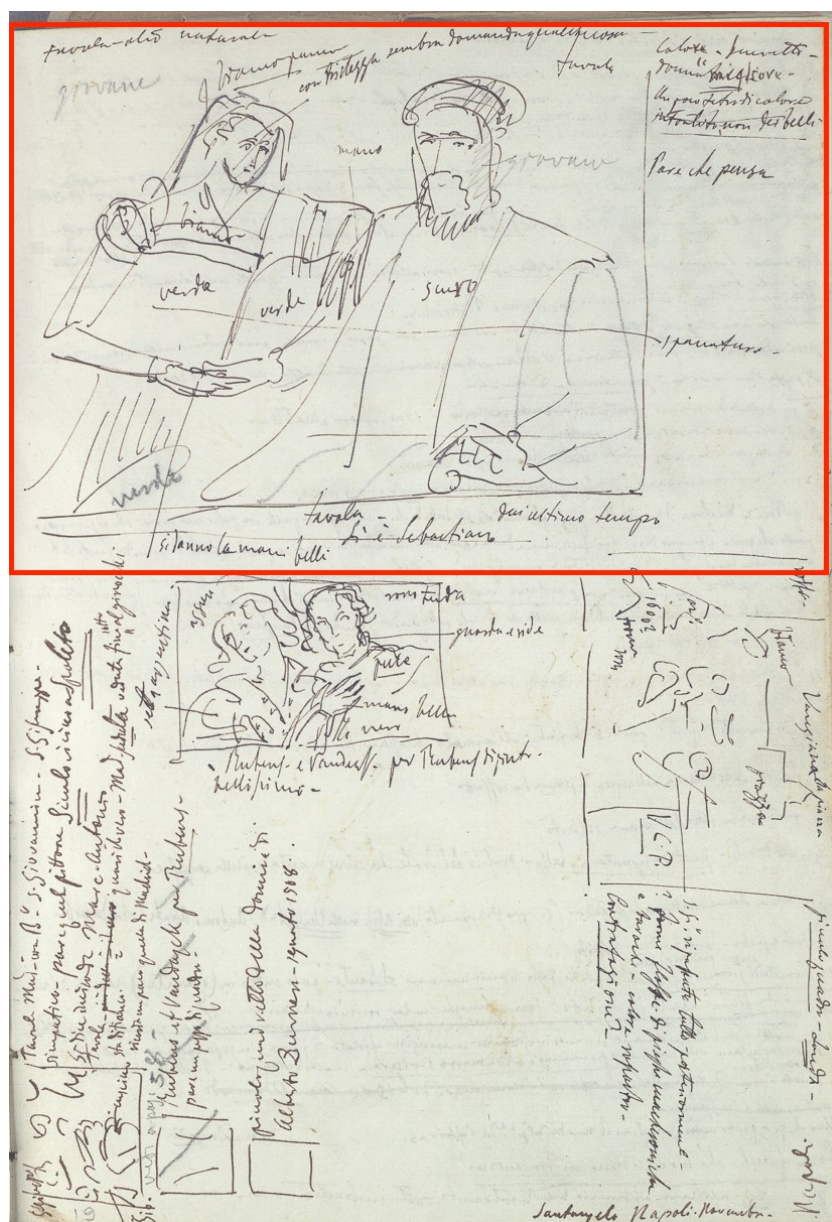
<sup>186</sup> Provenienza: Cardinale Oliviero Carafa, ultimo quarto XV secolo; Collezione Santangelo fino al 1887 circa; Collezione di Samuel D. Warren di Boston; Collezione Warren alla Lewes House in Sussex; 1932 fu acquistata dal Cleveland Museum of Art e inclusa nella Holden Collection.

Note bibliografiche ROMANELLI 1815, vol. III, p. 93 [Domenico Ghirlandaio; Napoli, collezione Santangelo]; NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI, 1845, vol. II, p. 325 [Domenico Ghirlandaio; Napoli, collezione Santangelo]; CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, vol. II (1864), pp. 450-451 [Filippino Lippi; Napoli collezione Santangelo]; SANTANGELO, 1876, pp. 7-9 n. 13 [Sandro Botticelli; Napoli, collezione Santangelo]; CROWE-CAVALCASELLE 1883-1902, vol. 7 (1896), p. 104 [Filippino Lippi; Napoli, collezione Santangelo]; BERENSON 1900, pp. 238-243 [Filippino Lippi; Sussex, collezione di Samuel D. Warren alla Lewes House]. Cfr. La scheda del dipinto reperibile sul sito web <https://goo.gl/eqRdHK>.

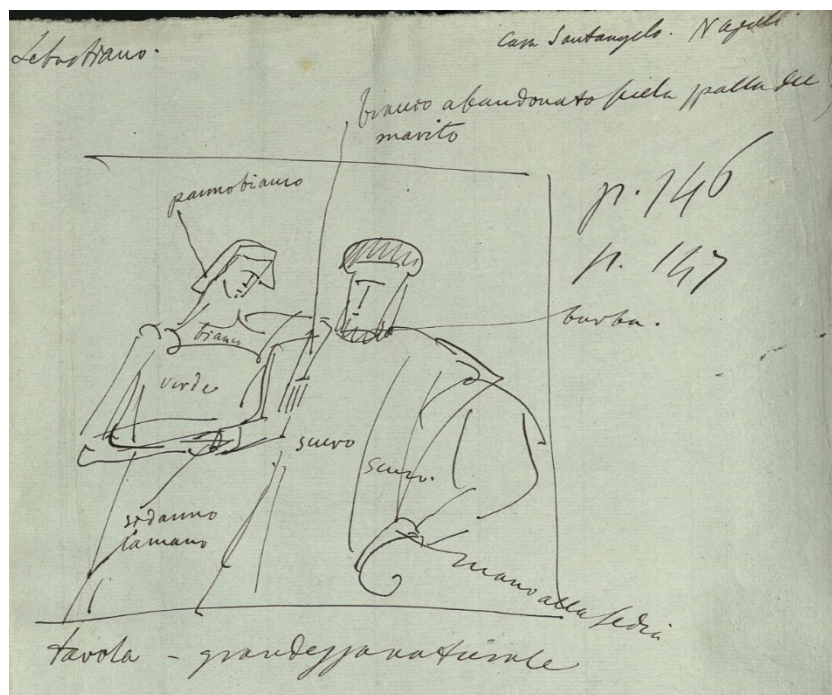


panno – giovane bella – simpatica - gentile – Madonna bella  
 sentimento – Michelagiolesco il san Giuseppe forme belle  
 anche di mani – un poco il Putto, il corpo meschinetto ma la  
 testa bellissima – il più bello (a tempera chiaroscuro) non [\*\*\*]  
 come quello di Bologna – spanne 7 circa – circa inches 62 il  
 diametro - Palazzo Santangelo 138 – Filippino Lippi chiamato  
Ghirlandaio

Appunti grafici corazza – un poco tanti sofferto – nuvoli azzurro – giallo –  
 azzurro – azzurro – capelli cadenti – figura contorni giusti Lippi  
 Michelangelo – velo – piena di affetto – marmo con bello rilievi  
 – oro – città - rosso panno in capo – giallo chiaro – albero –  
 velo – alberi – capelli – città – giovani – capelli – acqua –  
 azzurro – azzurro – giallo – azzurro – giovane S. Margherita  
 scritto sul lacci pelle – S. MARHA·RITA·VIR – rosso – giallo –  
 rosso – mano della Madonna in quella del putto s. Giovanni da  
 il panno bianco con le mani – gialletti chiari – panno – Putto e  
 bambino si abbracciano con affetto – giallo – bianco – girello  
 – mano grassa ma bella – rosso – verde ombra – carne – libro  
 con righe – nuovo verde tocco in giallo – scatola



Da Sebastiano del Piombo  
 [Cerchia di Sebastiano del Piombo]  
 Ritratto di un uomo e di una donna  
 Napoli, Palazzo Santangelo  
 [Columbus (Ohio), The Columbus Museum of Art]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 19r



Da Sebastiano del Piombo  
 [Cerchia di Sebastiano del Piombo]  
*Ritratto di un uomo e di una donna*  
 Napoli, Palazzo Santangelo  
 [Columbus (Ohio), The Columbus Museum of Art]  
 NAL 86.ZZ.33.1, c. 87



Sebastiano del Piombo,  
 cerchia di  
*Ritratto di un uomo e di una donna*  
 Columbus (Ohio), The  
 Columbus Museum of  
 Art

Da Sebastiano del Piombo

[Cerchia di Sebastiano del Piombo]

*Ritratto di un uomo e di una donna*

Napoli, Palazzo Santangelo

[Columbus (Ohio), The Columbus Museum of Art]<sup>187</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 19r

c. 19r	Note	Tavola olio – naturale – tavola – colore scuretto – donna <del>bella</del>
	manoscritte	migliore - un poco trita di colore – intontito [sic] non dei belli – tavola – si danno le mani belli – si è Sebastiano dell'ultimo tempo – Santangelo Napoli novembre

Appunti grafici	giovane – bruno panno – con finitezza sembra domanda qualche cosa – giovane – pare che pensa – bianco – verde – verde – scuro – spaccatura – verde
-----------------	--

---

<sup>187</sup> Provenienza: Cardinal Tommaso Ruffo, Ferrara, 1734 ca., [Tiziano, *Duca di Bracciano Orsini a sua moglie, della famiglia Colonna*]; Collezione Santangelo, Napoli [Sebastiano del Piombo, *Marchese di Pescara and sua moglie Vittoria Colonna*]; M. M. Trotti & Cie., Parigi, 1909 [Sebastiano del Piombo, *Marchese di Pescara and sua moglie Vittoria Colonna*]; F. Kleinberger Galleries, New York, 1926 [Sebastiano del Piombo, *Ferdinando d'Avalos, Marchese di Pescara and sua moglie, Vittoria Colonna*]; Wildenstein & Co., New York, Nov. 18, 1932, acquistato dalla vendita Kleinberger; William Randolph Hearst [Sebastiano del Piombo]; Frederick W. Schumacher, 1938 ca., acquistato da Hearst tramite John Galleries, Inc., NY [Sebastiano del Piombo]; Columbus Museum of Art, 1957, prestito a lungo termine dal maggio 1938. I dati sulla provenienza sono estratti dalla scheda di catalogo del dipinto gentilmente fornita da Chrissy Marquardt-Wilson, Assistant Registrar del Columbus Museum of Art

Note bibliografiche: ROMANELLI 1815, vol. III, p. 93 [Giorgione; Napoli, collezione Santangelo]; NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI 1845, vol. II, p. 325 [Sebastiano del Piombo; Napoli, collezione Santangelo]; CROWE-CAVALCASELLE 1871, vol. II, p. 342 [Sebastiano del Piombo; Napoli, collezione Santangelo]; SANTANGELO 1876, p. 29 n. 79 [Sebastiano del Piombo; Napoli, collezione Santangelo]; D'ACHIARDI 1908, pp. 198-204 [cerchia di Sebastiano del Piombo; Napoli, collezione Santangelo]; VENTURI L., 1931, tav. CCCLXXII [Sebastiano del Piombo; New York, collezione F. Kleinberger]; BERENSON 1932, vol. I, Londra (rev. 1957), p. 162 [cerchia di Sebastiano del Piombo; New York, collezione F. Kleinberger]; PALLUCHINI 1944, p. 130 [Ignoto artista, Columbus, Columbus Museum of Art]; VOLPE 1980, p. 119 n. 81 [Sebastiano del Piombo; Columbus, Columbus Museum of Art].

Da Sebastiano del Piombo

[Cerchia di Sebastiano del Piombo]

*Ritratto di un uomo e di una donna*

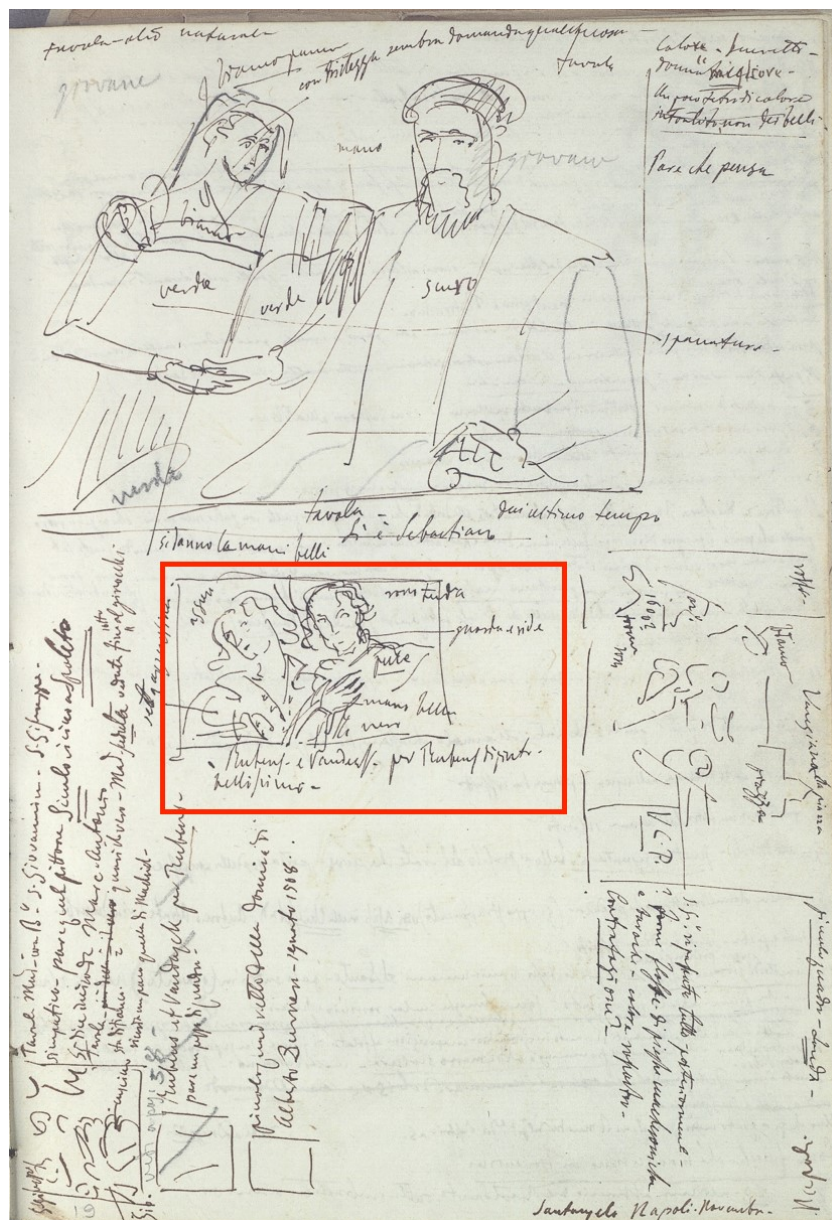
Napoli, Palazzo Santangelo

[Columbus (Ohio), The Columbus Museum of Art]

Fondo: NAL 86.ZZ.33.1, c. 87

c. 87	Note	Sebastiano – Casa Santangelo, Napoli – p. 146, 147 - tavola
	manoscritte	grandezza naturale – nel Palazzo Santangelo, Napoli – La donna pare lo guarda mestamente tiene nella sua mano quella del marito e l'altro braccio lo tiene abbandonato sulla spalla pure del marito – Si dice il marchese Pescara colla moglie Vittoria Colonna
	Appunti grafici	Braccio abbandonato sulla spalla del marito – panno bianco – bianco – barba - verde – scuro – scuro – si danno la mano – mano alla sedia





Da Pieter Paul Rubens  
[Artista fiammingo]  
*Ritratti di Rubens e Van Dyck*  
Napoli, Palazzo Santangelo  
[Parigi, Musée du Louvre]  
BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 19r





Artista fiammingo  
*Ritratti di Rubens e Van Dyck*  
 Parigi, Musée du Louvre

Da Pieter Paul Rubens

[Artista fiammingo]

*Ritratti di Rubens e Van Dyck*

Napoli, Palazzo Santangelo

[Parigi, Musée du Louvre]<sup>188</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 19r

c. 19r	Note	Rubens e Vandyck per Rubens dipinto – bellissimo –
	manoscritte	Santangelo Napoli novembre

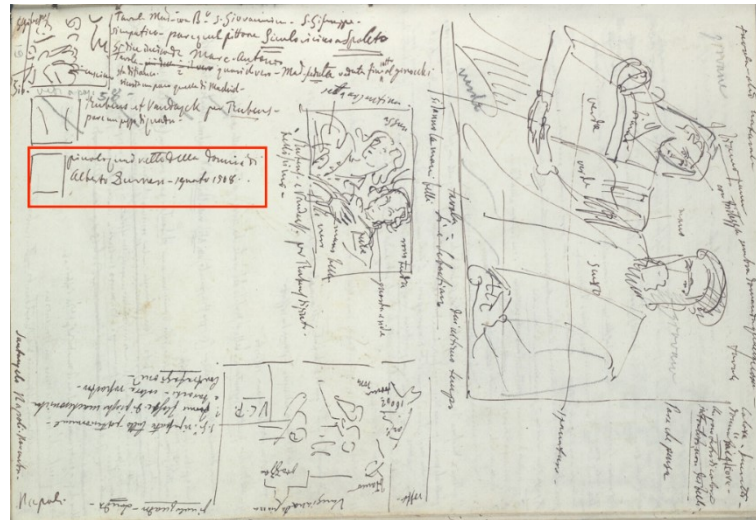
Appunti grafici	Rubens et Vandyck per Rubens – pare un pezzo di quadro – azzurro – rosso tenda – guarda e ride – seta argentina – mano bella – nero
-----------------	---

<sup>188</sup> Provenienza: Cardinal Tommaso Ruffo, Ferrara, 1734 ca.; Collezione Santangelo, Napoli [Rubens]; Collezione del barone Basile de Schlichting, 1914 [Antoon van Dyck]; Museo del Louvre, Parigi [artista fiammingo].

Note bibliografiche: ROMANELLI 1815, vol. III, p. 93 [Rubens; Napoli, collezione Santangelo]; NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI 1845, vol. II, p. 324 [Van Dyck; Napoli, collezione Santangelo]; SANTANGELO 1876, p. 33 n. 95 [Rubens; Napoli, collezione Santangelo]; LARSEN 1980, n. A72 [ignoto artista fiammingo; Parigi, Museo del Louvre].

Secondo Larsen trattasi di una copia di bottega di Rubens. I ritratti sono ispirati a dipinti autentici: quello di Van Dyck è ripreso dal bozzetto del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo e quello di Rubens dal ritratto appartenente alla collezione di W. R. Timken a New York e oggi attribuito ad anonimo artista alla National Gallery di Washington. Cfr. LARSEN 1980, n. A72.

SCHEDA N. 136



Da Albrecht Dürer  
[Hans Süss Von Kulmbach]  
*Ritratto di fanciulla*  
Napoli, Palazzo Santangelo  
[New York, Metropolitan Museum of Art]  
BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 19r



Hans Süss Von Kulmbach  
*Ritratto di fanciulla*  
New York, Metropolitan Museum of Art

Da Albrecht Dürer

[Hans Süss Von Kulmbach]

*Ritratto di fanciulla*

Napoli, Palazzo Santangelo

[New York, Metropolitan Museum of Art]<sup>189</sup>

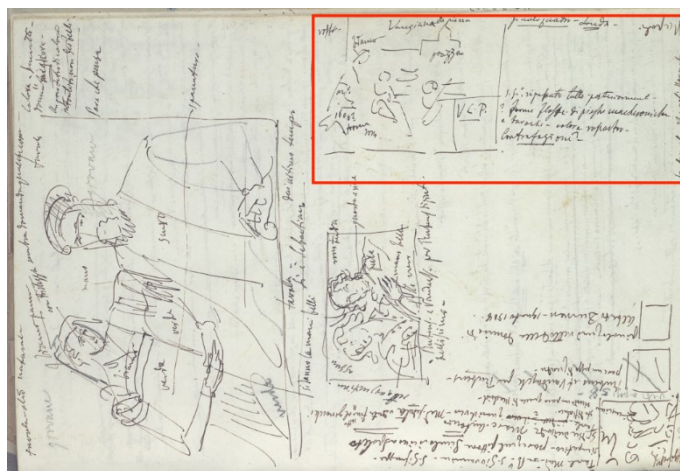
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 19r

c. 19r	Note	piccolo quadretto della donna di Alberto Durer – segnato 1508
	manoscritte	– Santangelo Napoli novembre

---

<sup>189</sup> Provenienza: ignota collezione privata, Vienna ante 1800; Collezione Santangelo, Napoli (1815-1887 ca.) [Albrecht Dürer]; Dominic Colnaghi (in 1906); J. Pierpont Morgan, New York (1909-1913) e fondo J. Pierpont Morgan (1913–1917) [Wolfgang Traut]; Metropolitan Museum of Art, New York [Hans Süss Von Kulmbach]. Le informazioni sulla provenienza sono reperibili sulla scheda del dipinto consultabile all'indirizzo web <https://goo.gl/xgUie2>.

Note bibliografiche: ROMANELLI 1815, vol. III, p. 92 [Dürer; Napoli, collezione Santangelo]; D'ALOE 1845, vol. II, p. 325 [Dürer; Napoli, collezione Santangelo]; SANTANGELO 1876, pp. 15-16, n. 33 [Dürer; Napoli, collezione Santangelo]; CATALOGUE OF THE PAINTINGS IN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 1905 [Wolfgang Traut]; FRIEDLÄNDER 1906, p. 587 [Hans von Kulmbach].



Da [Artista non identificato]  
 [Vincenzo Catena]  
*Sacra famiglia con san Giovannino*  
 Napoli, Palazzo Santangelo  
 [Tokyo, The National Museum of Western Art]  
 BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 19r



Vincenzo Catena  
*Sacra famiglia con san  
 Giovannino*  
 Tokyo, The National  
 Museum of Western Art

[Artista non identificato]

[Vincenzo Catena]

*Sacra famiglia con san Giovannino*

Napoli, Palazzo Santangelo

[Tokyo, The National Museum of Western Art]<sup>190</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 19r

c. 19r	Note	<u>piccolo quadro Londra</u> – S. Giovannino ripassato tutto
	manoscritte	posteriormente – forme flosce (sic) di pieghe maccheroniche e
		barocche [sic] – colore rossastro – <u>Contrafazione?</u> – Santangelo
		Napoli novembre

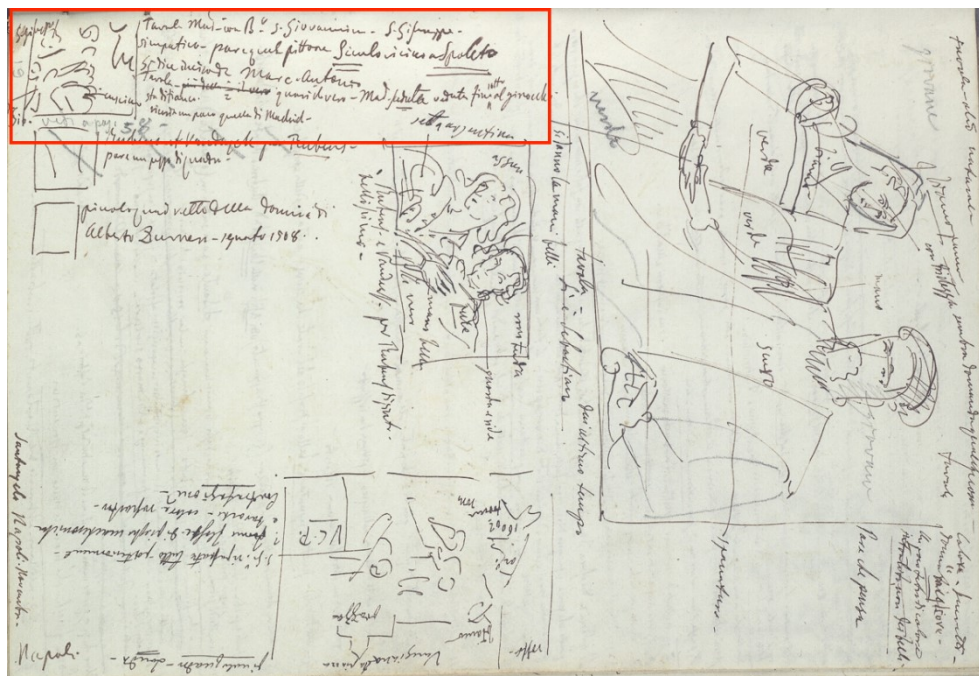
Appunti grafici	rosso – Veneziana la piazza – bianco – piazza – 1600? – rosso –
	V·C·P· ?

---

<sup>190</sup> Provenienza: Gaspar de Haro y Guzmán, Marchese del Carpio, 1682; Collezione Edward Perry Warren Collection, Lewes, c. 1903-1928; Collezione Harry Thomas, fino al 1995; Collezione privata, Londra, fino al 2010; acquistato dal National Museum of Western Art di Tokyo, 2011. Le informazioni sulla provenienza sono riportate nella scheda del dipinto consultabile all'indirizzo web <https://goo.gl/suTimW>.

Note bibliografiche: SANTANGELO 1876, p. 36, n. 104 [Scuola veneta, collezione Santangelo]; BERENSON 1957, I, p. 39 [Marco Bello; Londra, collezione privata]; TEMPESTINI, 1999, III, p. 1011 nota 15 [Vincenzo Catena; Londra, collezione privata]. Berenson vede il dipinto quando era ancora in collezione Warren. Cfr. le informazioni sul retro delle immagini conservate in fototeca "Villa I Tatti": <https://goo.gl/nVLQyA>, <https://goo.gl/WD4nC5>.





Da [Artista non identificato]

*Sacra famiglia con san Giovannino*

Napoli, Palazzo Santangelo [Ubicazione sconosciuta]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 19r





[Artista non identificato]

*Sacra famiglia con san Giovannino*

Napoli, Palazzo Santangelo

[Ubicazione sconosciuta]<sup>191</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 19r, 67v

c. 19r	Note	Tavola Madonna con Bambino S. Giovannino S. Giuseppe –
	manoscritte	simpatico – pare quel pittore <u>Siculo</u> vicino a Spoleto – Si dice inciso da Marc’Antonio – Tavola quasi il vero – Madonna seduta veduta fino sotto ai ginocchi – sta di fianco – risente un poco quella di Madrid – vedi a pag. 58 <sup>192</sup> - Santangelo Napoli novembre

Appunti grafici S. Giuseppe – s. Giovanni – cuscino

c. 67v	Note	58 - Madonna carattere gentile - <u>ombre fredde verdognole</u> – S.
	manoscritte	Giuseppe la figura più bella – Povero carattere [***] così azzurro – Madonna contorni ed ombre scure – disegno un poco alla fiorentina – 47 ½ inches – 34 - vedi di nuovo a pag. 104 rovescio <sup>193</sup> – restaurato molto - Madonna braccia [sic] con affetto S. Giovannino – S. Giuseppe con sentimento sta vicino alla Madonna – è melanconico – un poco crudo Sebastiano –

---

<sup>191</sup> Note bibliografiche: ROMANELLI 1815, vol. III, p. 93 [Raffaello o Giulio Romano; Napoli, collezione Santangelo]; NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI 1845, vol. II, p. 325 [Raffaello o allievo di Raffaello; Napoli, collezione Santangelo]; SANTANGELO 1876, p. 28-29 n. 78 [Giovanni Francesco Penni; Napoli, collezione Santangelo]; CROWE-CAVALCASELLE 1882-1885, vol. II (1885), p. 555 [Anonimo seguace di Raffaello o Sebastiano del Piombo, con influenze toscanoromane; Napoli, collezione Santangelo]; CROWE-CAVALCASELLE 1884-1891, vol. III (1891), pp. 395-396 [Ignoto pittore fiorentino, sec. XV; Napoli, collezione Santangelo].

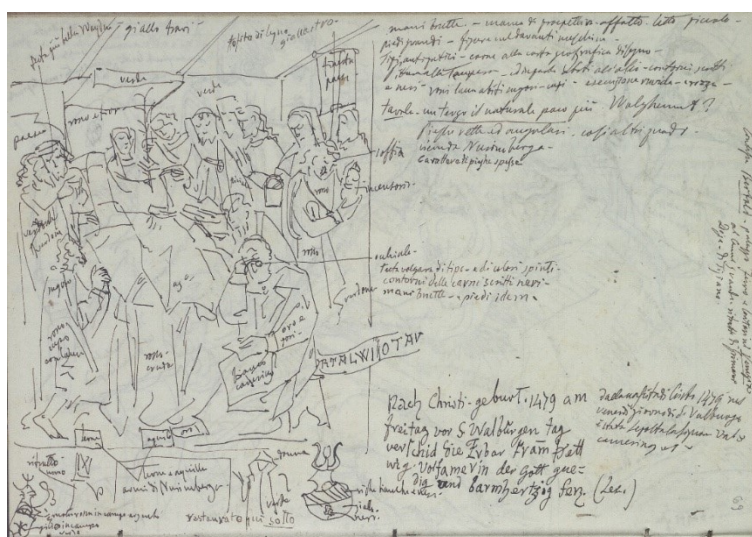
<sup>192</sup> La pag. 58 corrisponde alla carta 67v del taccuino, ove è disegnato e annotato lo stesso quadro a piena pagina e in maniera più dettagliata.

<sup>193</sup> Corrisponde alla carta 19r del taccuino.

fiorentino – viene dal principe di Tarsia [\*\*\*] – Galleria – Coll.  
Santangelo Napoli

Appunti grafici Archi – color piombo verdognolo buono – verde Sebastiano –  
tenda – Sebastiano – colonna – arco – s. Giuseppe ha del  
Sebastiano – lumi caldi e ombre fredde – caldo bello – tono  
basso – mano Sebastiano – mano – rivolto a riggetti bianchi e  
lacca – azzurro basso – giallastro corpo – azzurro – giallastro –  
rosso – rosso lacca – mano – mano ombre fredde – flosce -  
verdognolo – giallo – giallo – azzurro – giallo – tavola ad olio

SCHEDA N. 139



Da Michael Wohlgemuth  
[Ignoto artista tedesco  
(Norimberga), ultimo  
quarto del XV secolo]  
*Morte della Vergine, con  
epitaffio*  
Napoli, Palazzo  
Santangelo  
[Boston, Museum of Fine  
Art]  
BMV, Cod. It. IV 2037  
(=12278), taccuino 9, c.  
69r<sup>194</sup>



Ignoto artista tedesco (Norimberga),  
ultimo quarto del XV secolo  
*Morte della Vergine, con epitaffio*  
Boston, Museum of Fine Art

<sup>194</sup> Pubblicato in Ciampi 1999-2000, n. 22.



Da Michael Wohlgemuth

[Ignoto artista tedesco (Norimberga), ultimo quarto del XV secolo]

*Morte della Vergine, con epitaffio*

Napoli, Palazzo Santangelo

[Boston, Museum of Fine Art]<sup>195</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 69r

c. 19r	Note	mani brutte - e mani di prospettiva affatto – letto piccolo – piedi
	manoscritte	grandi – figure sul davanti meschine – tipi antipatici – carne alla [***] geografica disegno – pittura alla tempera – ed in parte deboli all’olio – contorni scritti e neri – rosso lacca abiti magri cupi – esecuzione ruvida e rozza – <u>tavola</u> - <u>un terzo il naturale</u> <u>poco più</u> – Wolgemuth – Pieghe rette ed angolari – così altri quadri – viene da Norimberga – Carattere di pieghe spesse – Rach Christi · geburt · 1479 am Freitag von S. Walburgen tag vertchid die Erbar Fram bett wig. Volfamevin der Gott. Guedig and barmbertzig ferz. – dalla [***] di cristo 1479 nel venerdì

---

<sup>195</sup> Iscrizione: Lower center: Nach Christi geburt 1479, am / Freitag vor S:Walburgen tag, / verschied die Erbar Frau Hett, / wig Volkamerin der Gott gne, / dig und barmherzig sey.

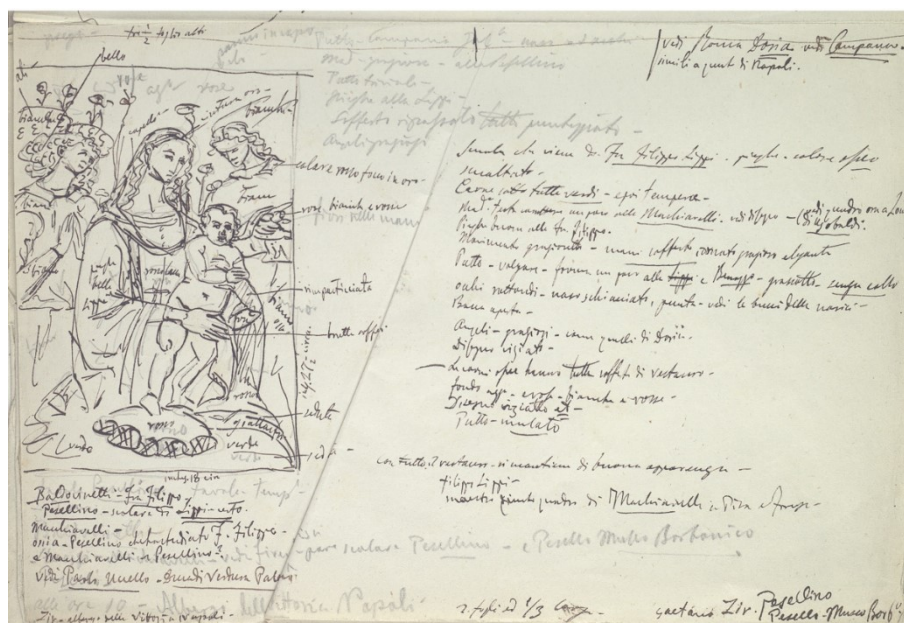
Provenienza: Chiesa di St. Sebald, Norimberga dal 1479 al XVII secolo. Collezione Santangelo 1898 [Wohlgemuth]; vendita Santangelo, 1898, n. 143, a Edward Perry Warren, Lewes, Inghilterra; dono dei figli di Susan Cornelia Warren al Museum of Fine Arts, Boston, 1903 [Wohlgemuth]. Commissione originale: «Its inscription honoring Hedwig Volckamer (d. 1479), this is one of four painted epitaphs that were displayed above the tomb of the Volckamer family near the south transept of St. Sebald, Nürnberg. Still in situ in 1623, they were removed at some later point during the 17th century, perhaps by members of the Volckamer family. See Gerhard Weilandt, “Die Ausstattung der Sebalduskirche in Nürnberg im Zeitalter der Gotik und Renaissance. Eine Topographie der Bilder” (forthcoming; manuscript copy in MFA curatorial file)». La scheda dice che l’acquisto fu effettuato a nome della madre, Susan Cornelia (Mrs. Samuel Dennis) Warren. È interessante notare la data precisa dell’acquisto e l’indicazione del numero di catalogo, n. 143, corrispondente al numero del catalogo a stampa del 1876.

Note bibliografiche: NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI 1845, vol. II, pp. 325-326 [Wohlgemuth; Napoli, collezione Santangelo]; SANTANGELO 1876, pp. 43-46 [Wohlgemuth; Napoli, collezione Santangelo]; *The Death of the Virgin*, 1904, p. 14 [Wohlgemuth; Boston, Museum of Fine Art]. Oggi l’opera è attribuita a ignoto artista tedesco, ma la scheda di catalogo non fornisce informazioni riguardo al cambio di attribuzione. Cfr. scheda del catalogo all’indirizzo web: <https://goo.gl/R9JV3A>.

giorno di S. Valburg è stata sepolta la figura – Contessa Bertold  
– palazzo Ferro e Contari in Venezia al Canal Grande ritratto di  
[\*\*\*] Doje di Tiziano

Appunti grafici    testa più bella Weyden – giallo travi – tetto di legno giallastro –  
verde – rosso e fiori – verde – paese – finestra paese – soffia –  
piviale – rosso – incensario – verdone – rosso – sugoso –  
azzurro – occhiale – rosso cupo con [\*\*\*] – oro e fori – [\*\*\*] -  
verdone – testa volgare di tipo e di colori spinti – contorni delle  
carni scritti neri – mani brutte e piedi idem – RTALWIMOTAV –  
Leone – Aquila – oro – Leone e Aquila armi di Norimberga -  
rifatto uomo – donna – verde righe bianche e nere – giallo e  
nero – ½ [\*\*\*] rossa in campo argento – giglio in campo verde  
– restaurato qui sotto





Da Pesellino

*Madonna con Bambino e due angeli*

Napoli, collezione Gaetano Zir

[ubicazione sconosciuta]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 16v



Da Pesellino

*Madonna con Bambino e due angeli*

Napoli, collezione Gaetano Zir

[ubicazione sconosciuta]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9,  
cc. 17r

Da Pesellino

*Madonna con Bambino e due angeli*

Napoli, collezione Gaetano Zir

[ubicazione sconosciuta]<sup>196</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 16v-17r

c. 16v	Note	inches 27 ½ circa – inches 18 circa – Vedi Roma Doria
	manoscritte	Campana simili a questi di Napoli – Scuola che viene da Fra Filippo Lippi – pieghe colore opaco – smaltato – Carni sotto tutte verdi e poi tempere – Madonna testa carattere un poco alla Machiavelli – vedi disegno – (vedi quadro ora a Londra – disegno Baldi (sic) ) – pieghe buone alla Fra Filippo – movimento [***] – mani sofferte, ornato grazioso elegante – putto – volgare – forme un poco alla Lippi e Benozzo – grassotto – senza collo – occhi rotondi – naso schiacciato – punta – vedi le [***] delle narici – braccia aperte – angeli – graziosi – come quelli di Doria – disegno viziato – le mani osee hanno tutte sofferto di restauro – fondo [***] e rose bianche e rosse – disegno viziato et – putto [***] – con tutto il restauro si mantiene di buona apparenza – Filippo Lippi – [***] quadri di Machiavelli in Pisa e Firenze – Baldovinetti – Fra Filippo – Pesellino – scolare di Lippi certo Machiavelli – ossia Pesellino che ha studiato F. Filippo – o Machiavelli e Pesellino? – vedi Paolo Uccello – [***] – 2 fogli ed 1/3 largo – Gaetano Zir Pesellino – Pesello Museo Borbonico – Alle ore 10 Albergo della Vittoria - Zir Albergo della Vittoria Napoli

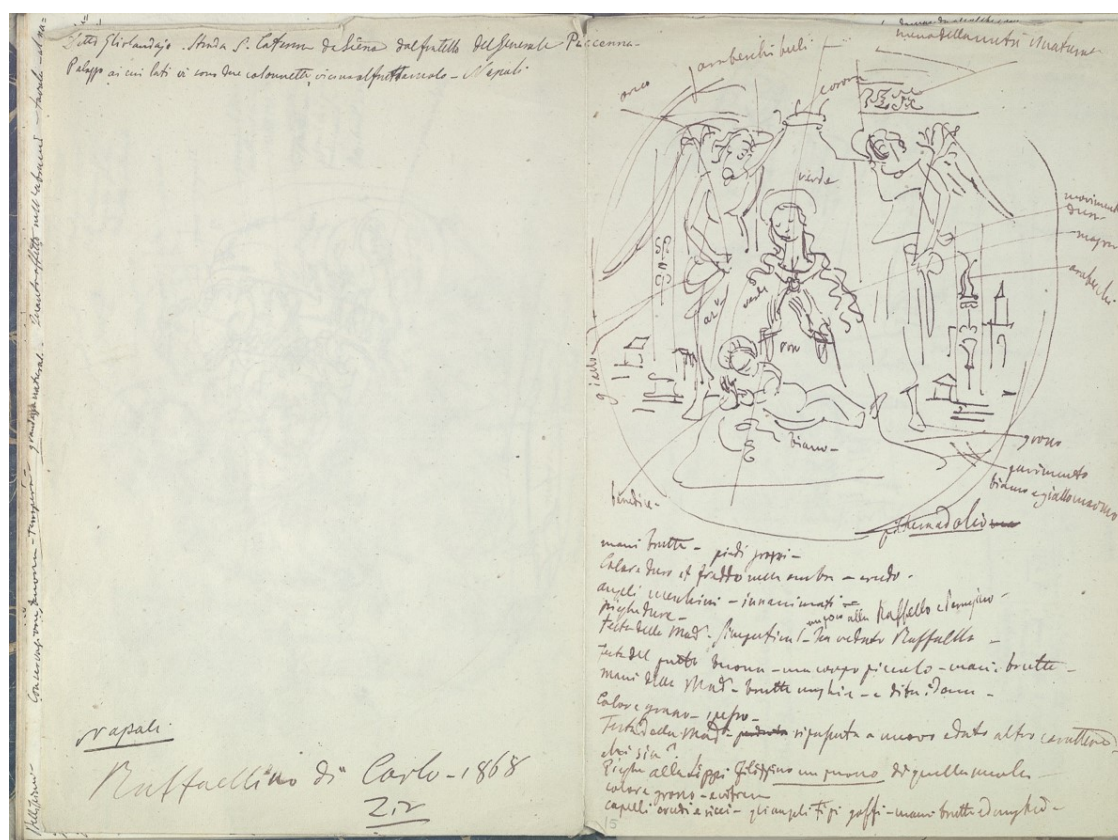
Appunti grafici	tre ½ foglio alti – ali – bello – panno in capo – rose – azzurro – rose – ali – bianchi – capelli – tintura oro – bianchi – colore
-----------------	--

---

<sup>196</sup> Note bibliografiche: CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, vol. II (1864), p. 369 [Pesellino, collezione Zir]; CROWE-CAVALCASELLE 1883-1902, vol. 6 (1894), p. 31 [Pesellino, collezione Zir].

rosso tocco in oro – bianco – bianco – rose bianche e rosse –  
bianco – pieghe belle Lippi – rosso lacca – rimpasticciata –  
bianco – brutte ossa – rosso – rosso – sedile – giallastro – verde  
– verde – sedia

c. 17r    Appunti grafici    Fra Lippi – Macchiavelli Strozzi – sorride – bianco –  
Macchiavelli – bocca aperta – contorni viziati – contorni di  
Lippi – piccoli – occhi più grandi – senza collo – Pesello o  
Pesellino – più colosale [sic] e triviale di Lippi – più sviluppato  
[sic] – velo – mano – rosso – restaurata la mano – scarto buono



Da Raffaellino del Garbo  
[Maestro dell'altare di Santo Spirito]  
*Madonna con Bambino e due angeli*  
Napoli, collezione privata (nel 1868 in collezione Gaetano Zir)  
[Baltimora, The Walters Art Museum]  
BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 15r-18v



Maestro dell'altare di Santo Spirito  
*Madonna con Bambino e due angeli*  
 Baltimora, The Walters Art Museum

Da Raffaellino del Garbo

[Maestro dell'altare di Santo Spirito]

*Madonna con Bambino e due angeli*

Napoli, collezione privata (nel 1868 in collezione Gaetano Zir)

[Baltimora, The Walters Art Museum]<sup>197</sup>

<sup>197</sup> Proprietario indicato semplicemente come «fratello del Generale Piccenna». Una annotazione successiva datata 1868 localizza il quadro nella collezione Zir. L'attribuzione resta invariata a Domenico Ghirlandaio e Cavalcaselle annota invece il nome di «Raffaellino di Carlo», non citando il dipinto nei suoi testi a stampa.

Provenienza: Don Marcello Massarenti, Roma (cat. 1897, n. 147) [Lorenzo di Credi]; collezione Henry Walters, Baltimora dal 1902 [Lorenzo di Credi]; The Walters Art Gallery, Baltimora dal 1932 [Lorenzo di Credi, dal 1976 come Maestro dell'altare di Santo Spirito]. La scheda del dipinto è consultabile all'indirizzo web <https://goo.gl/SWCfCt>.

Note bibliografiche: Carelli 1875, pp. 5-6 n. 36 [Domenico Ghirlandaio; Napoli, collezione Gaetano Zir]; Zeri 1976, vol. I, pp. 108-109 e fig. 54 [Maestro dell'altare di Santo Spirito; Baltimora, The Walters Art Gallery]. Nel catalogo di Carelli l'opera è così descritta: «36. Quadro rotondo, sopra tavola, con cornice dorata, di palmi 4,10 per 4,10, rappresentante la Madonna adorante il Bambino, e coronata da due Angeli sotto un baldacchino; mezza figura al vero, dipinta a tempera, opera più che rara, eccellentissima di sommo e quasi unico pregio di Domenico del Ghirlandaio». Cavalcaselle non annotò sul suo disegno le misure di questo tondo, ma da un confronto tra il catalogo del Carelli e quello di Zeri le misure sembrano coincidere anche se in maniera approssimativa: 4,10 palmi corrispondono a 108,44 cm.

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 15r-18v

- |        |                 |   |
|--------|-----------------|---|
| c. 15r | Note            | Strada S. Caterina da Siena dal fratello del Generale Piccenna.   |
|        | manoscritte     | Palazzo ai cui lati vi sono due colonnette vicino al fruttarolo (sic). Napoli – <u>Napoli</u> – Raffaellino di Carlo – 1868 – Zir   |
| c. 18v | Note            | pittura ad olio – mani brutte – piedi grossi – colore duro et   |
|        | manoscritte     | freddo nella ombra – crudo – angeli meschini – [***] – pieghe<br>dure – testa della Madonna simpatica un poco alla Raffaello e<br>Perugino – creduto Raffaello – testa del putto buona – ma corpo<br>piccolo – mani brutte – mani della Madonna brutte unghie – e<br>dita idem – colore grasso – spesso – testa della Madonna<br>ripassata a nuovo e dato altro carattere – chi sia? – pieghe alla<br>Lippi Filippino un [***] di quella scuola – colore grasso e [***]<br>– capelli crudi e ricci – gli angeli tipi goffi – mani brutte ed<br>unghie |
|        | Appunti grafici | arco – arabeschi belli – mano della [***] il naturale – corona –<br>verde – movimento duro – magro – arabeschi – giallo – verde<br>– rosso – giallo - bianco – grosso – pavimento bianco e giallo<br>marmo – benedice   |

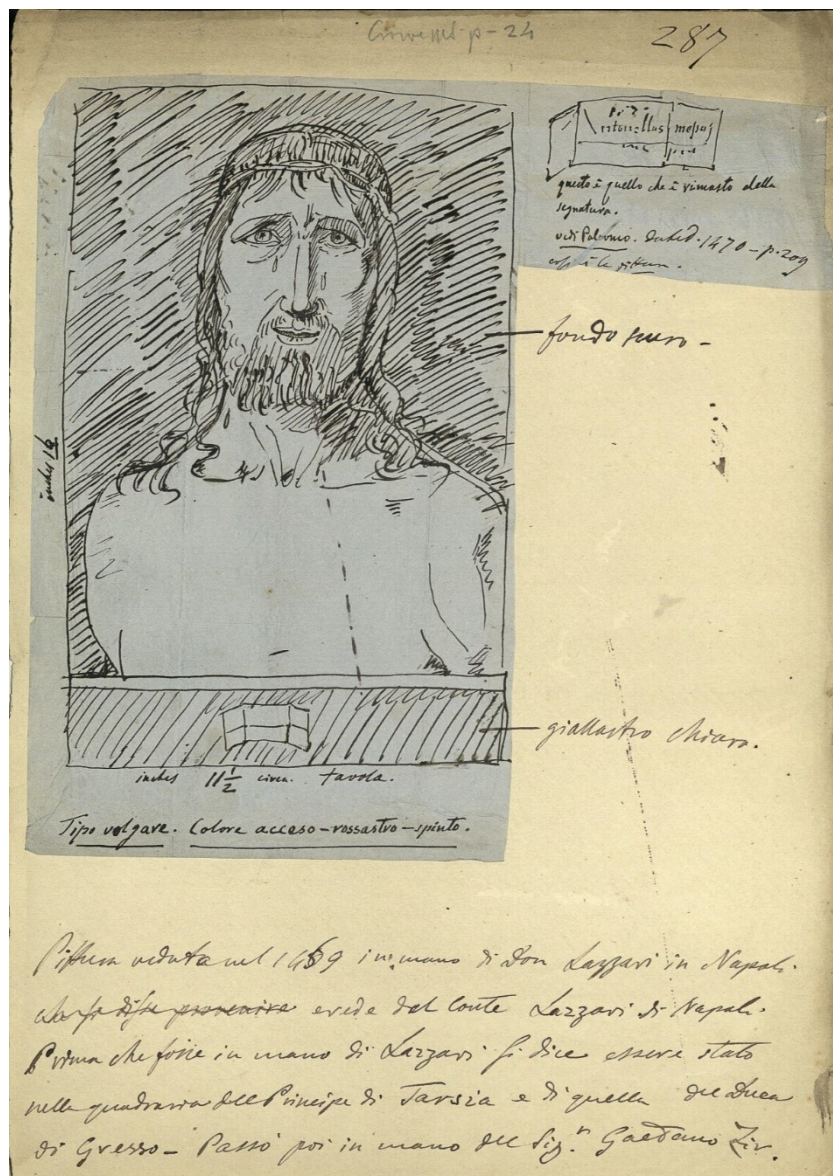




BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 59v<sup>198</sup>







Da Antonello da Messina  
*Ecce Homo*  
 Napoli, Collezione Dionisio Lazzari  
 [New York, Metropolitan Museum of Art]

NAL 86.ZZ.51, c. 287



Antonello da Messina  
*Ecce Homo*  
 New York, Metropolitan  
 Museum of Art

Da Antonello da Messina

*Ecce Homo*

Napoli, Collezione Dionisio Lazzari

[New York, Metropolitan Museum of Art]<sup>200</sup>

<sup>200</sup> Il dipinto è firmato: «Antonellus messane / [us] / me pin[x]it». Fu visto dal Cavalcaselle quando si trovava ancora nella collezione Lazzari anche se custodito da un suo erede in una casa in vico S. Anna di Palazzo. Qui risultava già in vendita e infatti il conoscitore ne riporta anche la somma di 800 ducati. A distanza di poco meno di un anno il dipinto verrà acquistato da Gaetano Zir. L'ulteriore indicazione «venerdì prossimo alle ore 8» ci offre uno spunto nuovo di ricerca, infatti, si può immaginare che l'indicazione di questo dipinto sia giunta dallo stesso Zir, intenzionato all'acquisto, rafforzando l'ipotesi di una approfondita conoscenza dello storico dell'arte con l'albergatore.

Provenienza: Don Giulio Alliata (o Agliata), Palermo (1653); Don Gaspar de Haro y Guzmán, Marchese del Carpio, Conte duca di Olivares, Roma e Napoli (dal 1687; inv., n. 770); Ferdinando Maria Spinelli, principe di Tarsia, Napoli (fino a 1780); duca di Gresso; conte Giacomo Lazzari, Napoli (fino a 1843; inv., n. 61); Don Dionisio Lazzari, Napoli (1858 ca.); Gaetano Zir, Napoli (dal 1861 al 1874 ca.; cat. n. 110); Signora Eleonora Torazzini (vedova di Gaetano Zir), Napoli (1877 ca.); [Haro, Paris]; barone Arthur de Schickler, Parigi e Martinvast (dal 1908 al 1916 ca.); contessa Hubert de Pourtalès (figlia del barone Arthur de Schickler), Martinvast (fino a 1920; venduto a Duveen);

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, cc. 59v-60r

c. 59v      Note      Proveniente dalla quadreria del Principe di Tarsia e di quella del  
manoscritte      Duca di Gresso – Don Dionismo Lazzari – Vicolo di S. Anna  
di Palazzo n° 25 - un erede del Conte Lazzari – Napoli – 800  
ducati

Appunti grafici      Legno pare noce - [\*\*\*] capelli – scuro – verde spina fresco –  
riflesso della corona – verde corona di spine – tre capelli che  
volano – contorno scuro – più chiaro del fondo [\*\*\*] –  
contorno scuro – fondo scuro – ombre scure bruno calde per  
cui in rilievo – i lumi pelli posto sopra alla [\*\*\*] - masse messe  
sopra la carne alla fine – scuro più dei capelli – sangue –  
luminoso chiaro primo caldo testa più sanguigna e di tono –  
scuro chiaro gialletto – giallo chiaro - inches 16 – 11 ½ circa ma  
poco meno – sempre le spalle legate dietro

c. 60r      Note      Venerdì prossimo alle ore 8 – colore rossastro smaltato eguale  
manoscritte      – crepolature larghe – infuocato – le ombre a velature sopra il  
colore e sono rossastre caffè – 1470? – Crowe 48 p. – velature  
larghe del colore – colore rossastro infuocato – metodo prima  
chiaro e poi posto le mezze tinte sopra trasparenti – vedi per es.  
[\*\*\*] del naso con mezza tinta vicino - scuri più forti ancora –  
posta sopra la sottoporta – preparazione chiara colore chiaro  
smaltato non vedesi traccia di pennello vedi messa scura barba

---

[Duveen, Parigi e Londra, 1920-1927; venduto a Wendland]; [Dr. Hans Wendland, Lugano, 1927]; [Kleinberger, Parigi e New York, 1927]; Michael Friedsam, New York (1927-1931). The Friedsam Collection, dono di Michael Friedsam, 1931, Metropolitan Museum of Art, New York. Le informazioni sulla provenienza sono consultabili sulla scheda del dipinto all'indirizzo web <https://goo.gl/Z295LC>.

Note bibliografiche: CROWE-CAVALCASELLE 1871, vol. II, p. 85 [Antonello da Messina; Napoli, collezione Zir]; CARELLI 1875, p. 10 n.10 [Antonello da Messina; Napoli, collezione Zir]; VENTURI L. 1931, tav. 282 [Antonello da Messina; New York, collezione Friedsam]; GARDNER 1972, pp. 69–71, figg. 1-5 [Antonello da Messina; New York, Metropolitan Museum of Art]; MORETTI 1973, pp. 81-82, fig. 47 [Antonello da Messina; New York, Metropolitan Museum of Art].

– grasso rilevato un poco – peli più chiari sopra – [\*\*\*] – si porta via le forme date colle mezze tinte e le ombre – Tipo volgare – triviale – naso grosso – la punta – bocca idem – Mi pare essere del modo di Antonello avanzato – Tinta accesa che sente del Giorgione – sofferto un poco di restauro – nella carne [\*\*\*] e qualche finezza di capelli portati via – Il [\*\*\*] delle velature in piena pratica – credo dell'ultimo tempo – questo mi conferma che il quadro a S. Nicola sia di scolare – cosa poi di quelli a Venezia? – crepolature larghe

Appunti grafici   Ripiego di carne sopra tirato – sangue – forme e mano di velatura ombra giallastra posta sopra il colore che sta sotto chiaro castagno trasparente – scuro – rossiccio – volto è chiaro - lagrima – contorno forte – qui è il chiaro [\*\*\*] – ed è il lume di sotto del colore chiaro – bollo – mezza tinta calda e infuocata sopra il lume che sta sotto – ombre brune che copre anche quanto posto sopra – [\*\*\*] il contorno - rossastro lacca

Antonello da Messina

*Ecce Homo*

Napoli, Collezione Dionisio Lazzari

[New York, Metropolitan Museum of Art]<sup>201</sup>

Fondo: NAL, Cod. 86.ZZ.51, vol. 1, c. 287<sup>202</sup>

---

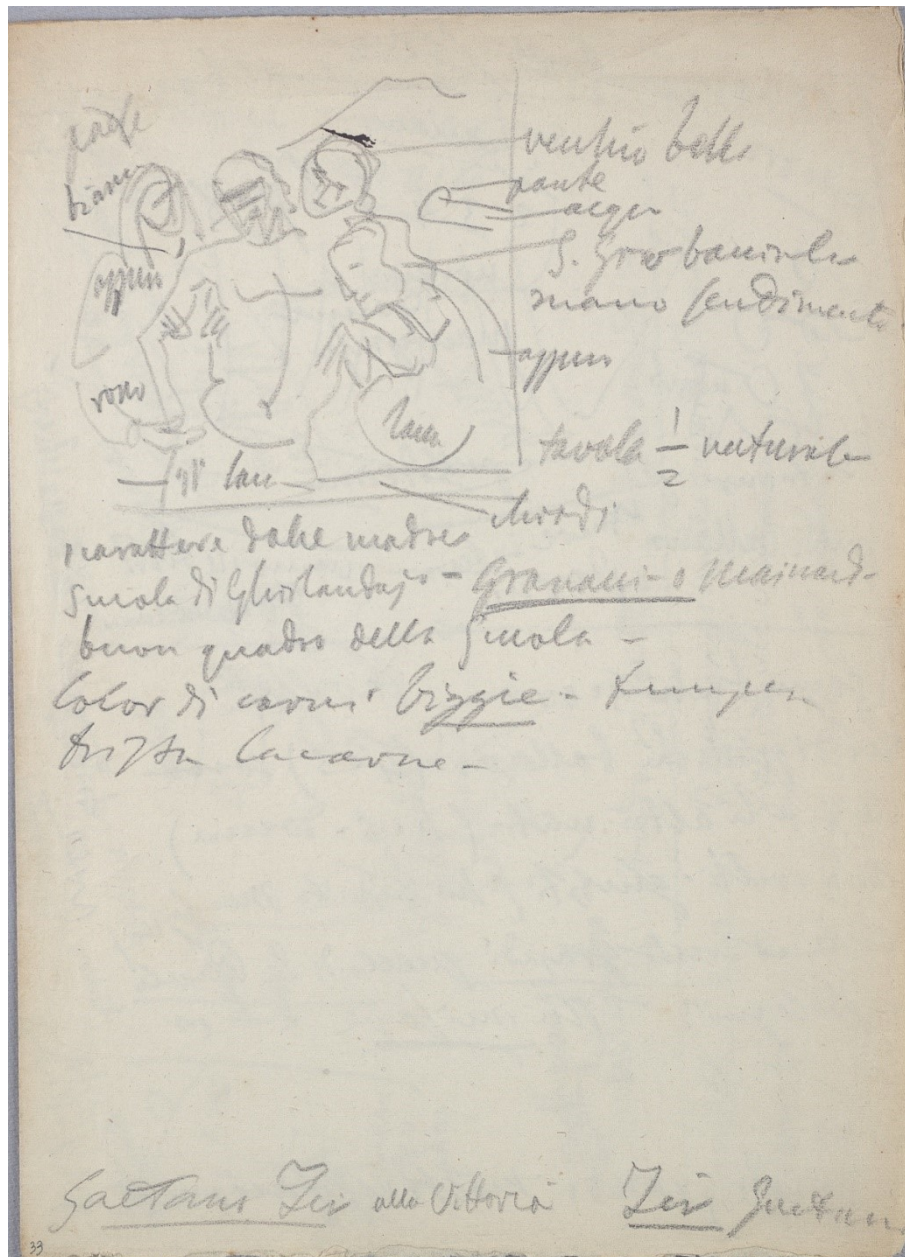
<sup>201</sup> Nella carta che precede, e che funge anche da coperta, c'è scritto: «Antonello, osservazioni intorno ai fondi dei quadri. Se non serve gettate via tutto questo». Il disegno dell'*Ecce Homo* è una copia dello stesso che Cavalcaselle tracciò *in loco* a Napoli. Il quadro è tracciato su carta blu, a sua volta ritagliata e incollata su un foglio di carta beige con l'aggiunta di appunti. Essendo una copia del corrispettivo disegno del BMV 2037, cc. 59v-60r, si è riportata la stessa localizzazione. Il contenuto delle note, invece, esplicita che quando il Cavalcaselle preparò tale copia per l'amico Crowe, il dipinto fosse già passato nelle mani dell'albergatore e collezionista Gaetano Zir.

<sup>202</sup> Cfr. BMV 2037, cc. 59v-60r.



c. 287      Note      Pittura veduta nel 1469 in mano di Don Lazzari in Napoli erede  
manoscritte      del Conte Lazzari di Napoli. Pittura che fosse in mano di  
Lazzari si dice essere stato nella quadreria del Principe di Tarsia  
e di quella del Duca di Gresso. Passò poi in mano del Signor  
Gaetano Zir

Appunti grafici      Fondo scuro – 16 inches – giallastro chiaro – inches 11 ½ circa  
– tavola – tipo volgare – colore acceso, rossastro, spinto -  
Antonellus messane... me pin...it – questo è quello che è  
rimasto della segnatura – vedi Palermo dated 1470, p. 209 – così  
è la pittura



N. Da Davide Ghirlandaio, scuola di (Granacci o Mainardi)

[Bastiano Mainardi, attr.]

*Cristo sorretto dalla Vergine, san Giovanni evangelista e Giuseppe d'Arimatea*

Napoli, collezione Gaetano Zir

[Collezione privata]

BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fac. XI, c. 33r



Bastiano Mainardi, attr.  
*Cristo sorretto dalla Vergine,  
 san Giovanni evangelista e  
 Giuseppe d'Arimatea*  
 Collezione privata  
 [immagine da 'Fototeca  
 Zeri']

Da Davide Ghirlandaio, scuola di (Granacci o Mainardi)

[Bastiano Mainardi, attr.]

*Cristo sorretto dalla Vergine, san Giovanni evangelista e Giuseppe d'Arimatea*

Napoli, collezione Gaetano Zir

[Collezione privata]<sup>203</sup>

<sup>203</sup> La visione di quest'opera nella collezione di Gaetano Zir da parte di Cavalcaselle risale sicuramente al 1875, se non al 1885. Il dipinto è identificabile per affinità stilistiche con il *Cristo sorretto dalla Vergine, san Giovanni evangelista e Giuseppe d'Arimatea*, attribuita a Sebastiano Mainardi e ora in collezione privata, venduta da Sotheby's nella sezione Londinese di "Old Master & British Paintings" il 5 luglio 1995, lotto 68. La tavola misura 85x70,5 cm, e non figura tra le opere elencate nel catalogo della collezione Zir redatto da Gonsalvo Carelli del 1875, ma sembra corrispondere a quello indicato nel catalogo di vendita della collezione di Robert I. Nevin nella Galleria Sangiorgi a Roma il 26 aprile 1907, dove al n. 418 è riportata come scuola del Ghirlandaio una «Pietà dipinto su tavola senza cornice con fondo

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2033 (=12274), fac. XI, c. 33r

c. 33r	Note	Tavola ½ naturale – carattere della madre – Scuola di
	manoscritte	Ghirlandaio, Granacci o Mainardi – buon quadro della scuola –
		color di carni biggie [***] – Gaetano Zir alla Vittoria

Appunti grafici	Paese – bianco – vecchio bello – ponte – acqua – azzurro – S.
	Giovanni bacia la mano, sentimento – azzurro – rosso – azzurro
	– lacca – chiodi

---

di paesaggio. Alt. m 0,85 – larg. m 0,71», cfr. SANGIORGI 1907 p. 62, n. 418. Una versione leggermente diversa (*in primis* la parte superiore del dipinto riporta un cielo molto più esteso, ed infatti questa tavola ha una altezza leggermente superiore, 94,8x80,5 cm, e ancora nella disposizione delle unghie, nella parte in basso a destra con una diversa disposizione dei chiodi, e infine nello sfondo sulla sinistra ove è rappresentato il paese). Questa seconda versione, venduta anch'essa da Sotheby's nella stessa sezione il 3 dicembre 2014, lotto 15, è concordemente attribuita a Davide Ghirlandaio. Non è stato possibile identificare, e di conseguenza contattare, gli attuali proprietari delle due opere, e non è stato altrettanto possibile quale delle due fosse quella vista dal Cavalcaselle, anche se propendo più per la prima versione nonostante le notizie fornite dallo studio siano alquanto scarse per poterlo stabilire con certezza. Cfr. anche la scheda in Fototeca Zeri e Fototeca Villa "I Tatti". La scheda in Fototeca Zeri è riferita solo alla prima versione qui citata, e anche lo studioso romano l'attribuisce a Mainardi, e informa anche che l'opera, dopo la vendita Sangiorgi, si trovava a Vienna. Non sono riportate altre informazioni di rilievo. Le schede della Fototeca di Bernardo Berenson riportano entrambe le versioni, ma i compilatori della scheda digitale l'hanno erroneamente considerati un'opera unica. Se si fa riferimento alle note manoscritte e dattiloscritte poste sul retro delle immagini ad opera dello stesso Berenson, si evince che per la prima versione anche il Berenson concordava con un'attribuzione a Mainardi, per la seconda a Davide Ghirlandaio. Per la seconda versione sono indicati anche i passaggi di proprietà, ove è curiosamente inserito anche il catalogo di vendita Sangiorgi che, facendo fede alle misure, dovrebbe invece identificare l'altra versione. Questa la provenienza del dipinto: Provenance: Robert I. Nevin, Rome; Galleria Sangiorgi, Rome, 26 April 1907, lot 418; Marzell von Nemes, Budapest; Galerie Manzi Joyant, Paris, 17-18 June 1913, lot 8; Otto Lanz, Amsterdam; Museum of Religious Art, Kaunas, Lithuania; Richard L. Feigen, New York; Sotheby's, New York, 25 January 2001, lot 52. Cfr. Scheda fototeca Berenson <https://goo.gl/q6RCbb> e la scheda n. 12734 nella fototeca Zeri <https://goo.gl/Sj4AuA>.



Da [Artista non identificato]

*Madonna con Bambino, san Giovanni Battista e la Maddalena*

Napoli, palazzo De Majo, proprietario Luigi Pastacaldi

[ubicazione sconosciuta]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 33r, part.

[Artista non identificato]

*Madonna con Bambino, san Giovanni Battista e la Maddalena*

Napoli, palazzo De Majo, proprietario Luigi Pastacaldi

[ubicazione sconosciuta]<sup>204</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 33r

<sup>204</sup> Disegno ben rifinito e ritracciato più volte, fu visto durante il primo soggiorno napoletano in casa di tal Luigi Pastacaldi, in Palazzo de Majo ma non si hanno ulteriori notizie sulla figura di Pastacaldi né come il Cavalcaselle sia venuto a conoscenza di questo dipinto. Di Luigi Pastacaldi sappiamo solo essere un mercante d'arte toscano, cfr. Milanese 2015, *ad indicem*. Successive annotazioni ricordano un passaggio di proprietà in mano di Zir e poi del principe Napoleone.



c. 33r	Note manoscritte	Marcellino circa di 5 – 72 3/8 inches – 53 circa inches - passato di mano di Zir – poi Principe Napoleone – Luigi Pastacaldi, Salita S. Teresa de' Scalzi, Palazzo Majo n. 21
--------	---------------------	---

carni del putto fronte ed il fianco sinistro ripassato – e piede specialmente – bello simpatico con frutto in mano – Madonna – testa posta in ombra ripassata (specialmente) e portati via il colore di altre – con la mano che tiene il bambino – abito rossa lana – restaurato a pezzi – verdone manto – non pare abbia sofferto

S. Giovanni che presenta l'agnello – le carni sono qua e là restaurate

S. Maddalena – le carni hanno pure sofferto – specialmente gli occhi – il verdone buono eccetto qualche bruno restaurato – l'abito viola molto restaurato

Una parte del paese buono ma il cielo (e il caldo del cielo) sofferto assai – cielo azzurro vicino alla cornice imbratato

Pastori – capre che si battano – etc.

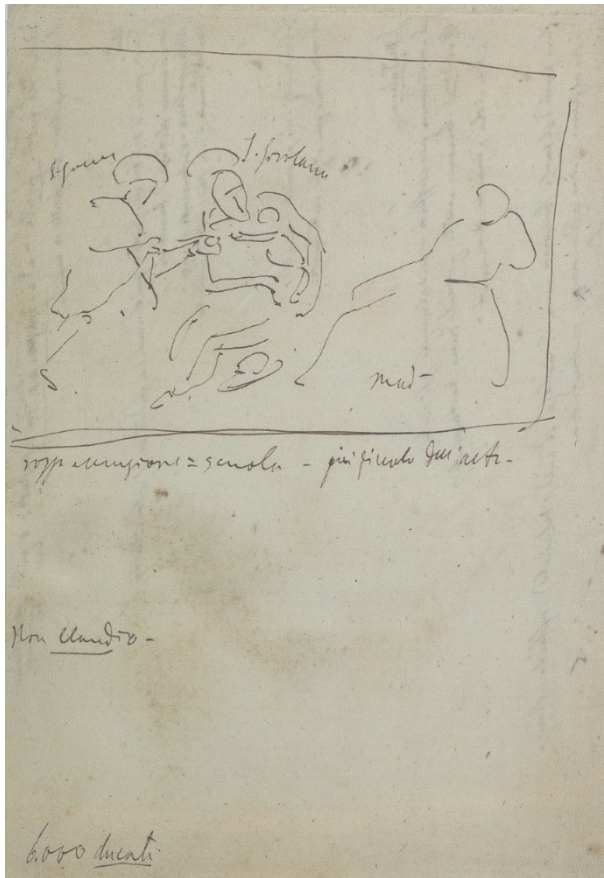
Il quadro è intonilito (sic) (manca di vivacità) – però l'intonazione si mantiene buona – solo l'abito rosso i restauri divenuti bianchi – e così il viola della Maddalena

Il paese in generale è conservato – bello e ricco

Appunti grafici	fronde belle – frutta – rifatto – cielo – ponte – viola – buoni pastori – acqua – pecore – giallo – erba – verde – rosso – erba verde – manca il colore – aranci – giallo – lacci – viola alla Palma
-----------------	--



SCHEDA N. 145



Da [Artista non identificato]

[Paris Bordon]

*Madonna con Bambino, san Giuseppe e s.*

*Girolamo (?)*

Napoli, palazzo De Majo,  
proprietario Luigi Pastacaldi

[Zhytomyr (Ucraina), Regional  
Museum?]

BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278),  
taccuino 9, c. 33v



Paris Bordon

*Madonna con Bambino, san Giuseppe e s.*

*Girolamo (?)*

Zhytomyr (Ucraina), Regional  
Museum

[Da artista non identificato]

[Paris Bordon]

*Madonna con Bambino, san Giuseppe e s. Girolamo (?)*

Napoli, palazzo De Majo, proprietario Luigi Pastacaldi

[Zhytomyr (Ucraina), Regional Museum?]<sup>205</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2037 (=12278), taccuino 9, c. 33v

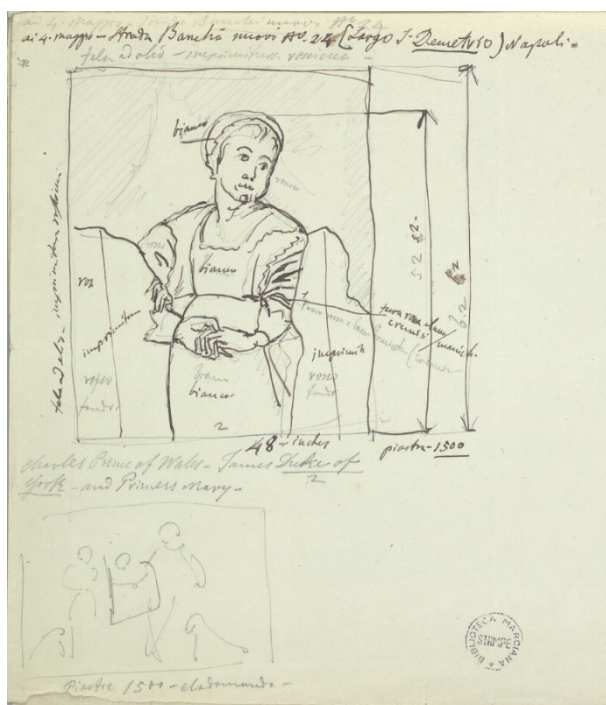
c. 33v	Note	rozza esecuzione – scuola – più piccolo dell'altro – non venduto
	manoscritte	– 6.000 ducati

Appunti grafici S. Giuseppe – S. Girolamo – Madonna

---

<sup>205</sup> Schizzo tracciato con poche linee, e ancora più scarse annotazioni. La frase «*più piccolo dell'altro*» lascia intendere un utilizzo del foglio per lo schizzo di due opere viste nel medesimo luogo e momento. L'annotazione in basso, «6.000» ducati, fa indubbiamente riferimento ad un contesto geografico italiano, ma il dipinto per soggetto e stile è accostabile ad un dipinto di Paris Bordone, *Sacra famiglia con San Giovanni Battista*, che però non toccherà mai Napoli. Infatti, menzionato nel 1689 nella collezione di Cristina di Svezia, passerà poi attraverso diversi proprietari fino a giungere nelle collezioni dei duchi di Bridgewater, e poi ai discendenti fino al 1861 quando passa in deposito alle Arts Galleries di Manchester. Il periodo di una presunta permanenza a Napoli è coperto dalla proprietà Bridgewater, e si può dunque escludere senza alcun dubbio di ritenere questo il dipinto in oggetto. Cfr. BORDON 1984, pp. 88-89. All'opposto, grazie ad una pubblicazione monografica di Andrea Donati - *Paris Bordone* - edita nel 2014 è stato possibile venire a conoscenza di un altro dipinto, di simile soggetto, delle collezioni del Regional Museum di Zhytomyr, in Ucraina. La pubblicazione in questione non fornisce ulteriori informazioni, oltre quelle base di localizzazione e soggetto del dipinto. Notizie aggiuntive mi sono state fornite da Lidia Dakhnenko, direttrice del dipartimento di arte del Regional Museum di Zhytomyr. Il dipinto, titolato *Sacra famiglia con san Giovanni Battista* (inv. N. 38 Zkl), è un olio su tela (110,5x130 cm), e raffigura in realtà san Giuseppe e un altro santo non ben identificato – che Cavalcaselle ipotizza sia san Girolamo – ma non di certo san Giovanni Battista. Risulta di provenienza ignota prima del 1875, quando entra nelle collezioni di Henry Stecki. Si può dunque cedere alla supposizione che si tratti dello stesso dipinto visto da Cavalcaselle in vendita a Napoli dal mercante fiorentino Luigi Pastacaldi e poi acquistato successivamente da Gaetano Zir, così come descritto nei documenti dell'archivio di Stato di Napoli già esposti (vedi Capitolo 2, e Appendice I). Queste le provenienze note desumibili dalla scheda di catalogo: «1875 - 1916 – in the collection of Henry Stecki (1847-1931), the town Romanov (near Zhytomyr), Novohrad-Volynski district county of the Volyn province; 1916 – 1936 - in the Church of St. John in Dukla, Zhytomyr; 1936 - in the collection of the Zhytomyr Museum».

SCHEDA N. 146



Da [Artista non identificato]

*Ritratto*

Strada Banchi Nuovi

[ubicazione sconosciuta]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),

fascicolo 1, c. 94r

Van Dyck

*The three eldest Children of Charles  
I: Charles, Prince of Wales, Mary,  
Princess Royal), and James, Duke of  
York*

The Royal Collection



[Artista non identificato]

*Ritratto*

Strada Banchi Nuovi

[ubicazione sconosciuta]<sup>206</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 94r

c. 94r	Note	ai 4 maggio – strada Banchi nuovi n. 24 (largo S. Demetrio) –
	manoscritte	Napoli – tela ad olio – imprimitura rossiccia - 52 – 62 - 48 inches – piastre 1500
	Appunti grafici	bianco – rosso – bianco — imprimitura – terra rossa e lana – ... maniche – imprimitura — Charles Prince of Wales – James Duke of York – and Princess Mary – piastre 1500

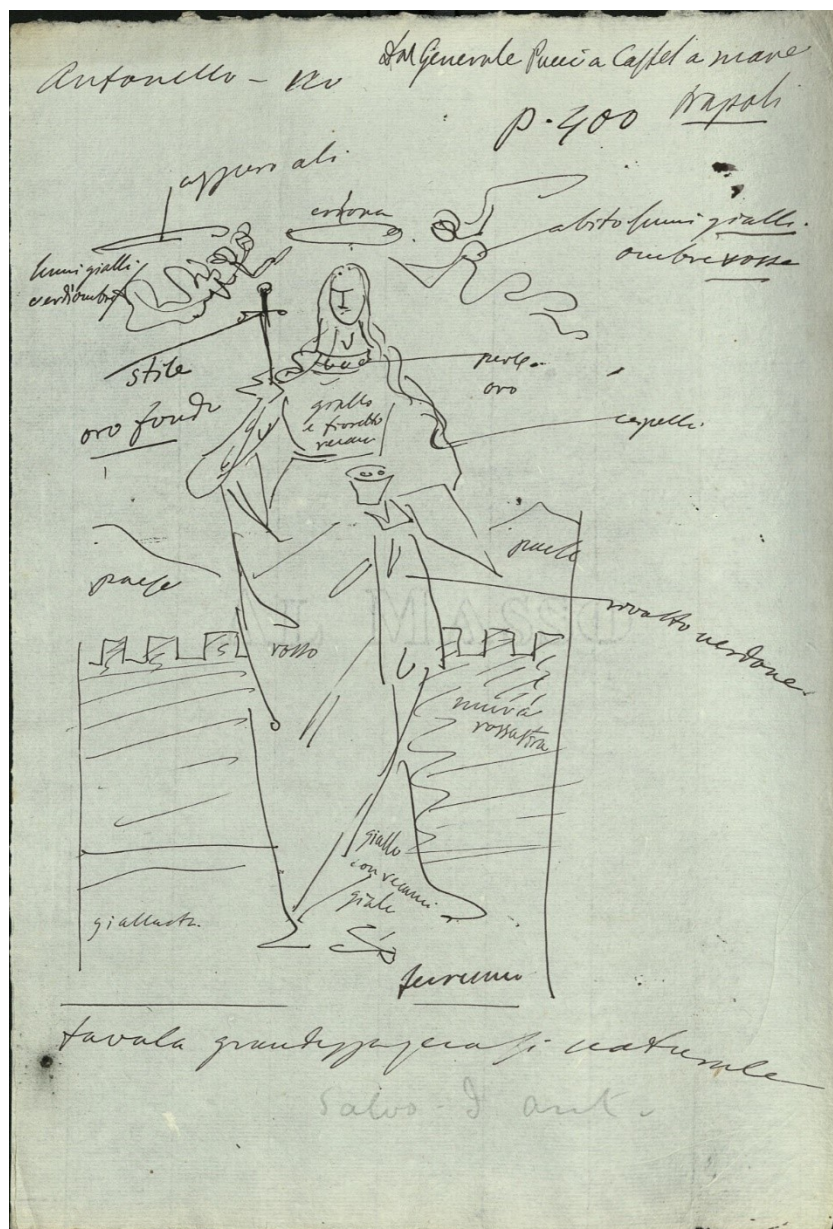
---

<sup>206</sup> Trattasi di uno schizzo sommario tracciato sia a penna sia a matita. Le indicazioni sui personaggi ci lasciano supporre trattarsi di una delle copie del dipinto di Van Dyck *The three eldest Children of Charles I: Charles, Prince of Wales, Mary, Princess Royal, and James, Duke of York*, 1636 ca., The Royal Collection, Londra. Cfr. S. J. Barnes, N. De Poorter, O. Millar, H. Vey, *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, Londra 2004, p. 479. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile aggiungere altre informazioni sul dipinto disegnato dal Cavalcaselle.





BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 66r<sup>207</sup>



Da Salvo D'Antonio  
 Santa Lucia  
 Castellammare di Stabia, collezione Generale Pucci  
 [Ubicazione sconosciuta]

NAL 86.ZZ.33.1, c. 400





Salvo D'Antonio  
*Santa Lucia*  
 Ubicazione sconosciuta  
 [immagine da 'Fototeca I Tatti']

Da Salvo D'Antonio

*Santa Lucia*

Castellammare di Stabia, collezione Generale Pucci

[Ubicazione sconosciuta]<sup>208</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, c. 66r

c. 66r	Note	grandezza naturale – vedi Salvo d'Antonio Cattedrale Messina -
	manoscritte	testa ha sofferto di restauro – colore sugoso alla Bono Silvestro
		– rosso a corpo alla Cosimo Tura Ferrare – gialli fiori – oro –
		verde – verdone – ombre scure pesanti senza forma – testa
		regolare simpatica – qualche lume ... freddo – rosso – verde –

<sup>208</sup> Provenienza: Generale Pucci, Castellammare di Stabia [Antonello da Messina]; Paolini, 1913. L'informazione che vuole il dipinto in collezione Paolini nel 1913 si ricava dalle annotazioni di Berenson sul retro della foto che raffigura il dipinto conservata presso la fototeca "Villa I Tatti" all'indirizzo web <https://goo.gl/H5CsDU>.

Note bibliografiche: Crowe-Cavalcaselle 1871, vol. II, p. 116 [Salvo D'Antonio]; Previtali 1985, pp. 124-134 [Salvo D'Antonio].

ferrarese – caldo giallo – colore cupo caldo - ... Napoletana  
 pittura del 1500 – vedi Messina la figura di S. Lucia nella chiesa  
 di S. Lucia – tavola grandezza naturale – olio – colore smaltato  
 – credo Silvestro Bono più di altro o qualche scolaro – non  
 Antonello – nella lettera di Zir trovo essere opera di Alfonso  
 Franchi. Messinese – Salvo d’Antonio? – Cav. Generale Pucci a  
 Castellammare – 1860 mandato da Gaetano Zir

Appunti grafici    roseo – azzurro – rosso – rossi lumi pallidi ombreggiature – lumi  
 gialli – verdone ombre – nuvoli perle – capelli

Da Salvo D’Antonio

*Santa Lucia*

Castellammare di Stabia, collezione Generale Pucci

[Ubicazione sconosciuta]

Fondo: NAL, Cod. 86.ZZ.33.1, vol. 1 *Italian Galleries*, c. 400

c. 400	Note	<i>Antonello no – Dal Generale Pucci a Castellammare, Napoli – p.</i>
	manoscritte	<i>400 – tavola grandezza quasi naturale – Salvo d’Antonio<sup>209</sup></i>

Appunti grafici	<i>Azzurro ali – corona – abito lumi gialli – ombre rosse – lumi gialli          – verdi ombre – stile oro fondo – perle – oro – giallo e fioretto ricamo          – capelli – paese – paese -rosso – mura rossastra – giallo con ricami          girali – giallastra – [***]</i>
--------------------	---

---

<sup>209</sup> L’indicazione del nome dell’autore è segnata a matita, evidente aggiunta postuma rispetto al resto della scrittura.



Da affreschi

*Mênade*

Pompei, scavi archeologici (parete nord del peristilio della casa dei Dioscuri)

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 1r<sup>210</sup>

*Mênade*

Pompei, scavi archeologici (parete nord del peristilio della casa dei Dioscuri)



<sup>210</sup> Disegno già pubblicato in MORETTI 1973, fig. 3.

Da affreschi

*Mènade*

Pompei, scavi archeologici (parete nord del peristilio della casa dei Dioscuri)<sup>211</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 1r

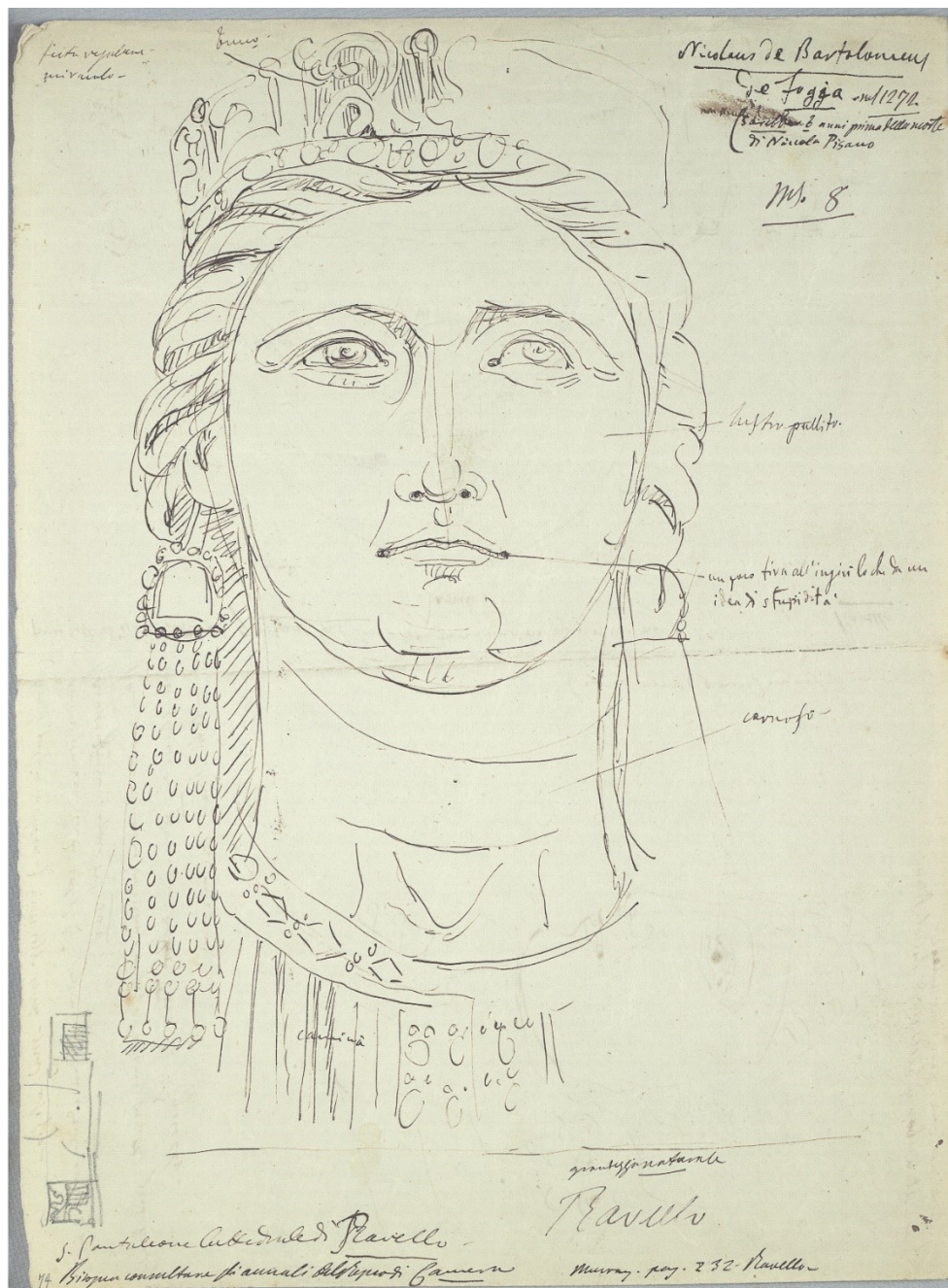
c. 1r	Note	A Pompei – 27 novembre nel <u>Peristilio</u> vicino alla porta della
	manoscritte	Casa Castore e Poluce – dalla mosca delle vesti il vento spinge dal basso all'alto contra la figura. In questa stanza sono le più belle figure – Casa di Castore e Poluce <u>Pompei</u>

Appunti grafici	Foglie – capelli violacei rossastri – rossiccio panno – uova? – rosso disco – questa parte è venuta rossa (del giallo fondo) – volazzo – verde – come veste le parti a il disegno sotto il panno – traspare le grandiose forme del [***] (come diventa Raffaello il Cristo della Trasfigurazione) – giallo – cerchio – cerchio
-----------------	--

---

<sup>211</sup> Cavalcaselle è qui attratto dalla resa del panneggio della figura mosso dal vento, e ne coglie un perfetto parallelismo con lo stesso movimento reso da Raffaello nella *Trasfigurazione* dei Musei Vaticani. Ciò, ovviamente non significa che Cavalcaselle ipotizza un diretto riferimento dell'artista umbro, bensì coglie uno stile che è indubbiamente migrato nel fare arte, e ripreso nel periodo del Rinascimento.





Da Nicola di Bartolomeo da Foggia

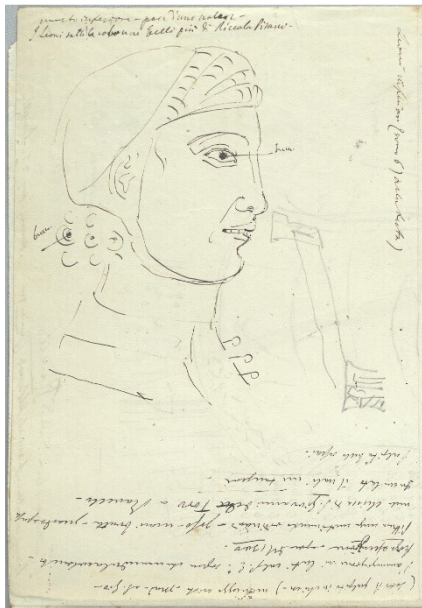
Busto di Sigilgaida Rufolo

Ravello, Cattedrale di San Pantaleone

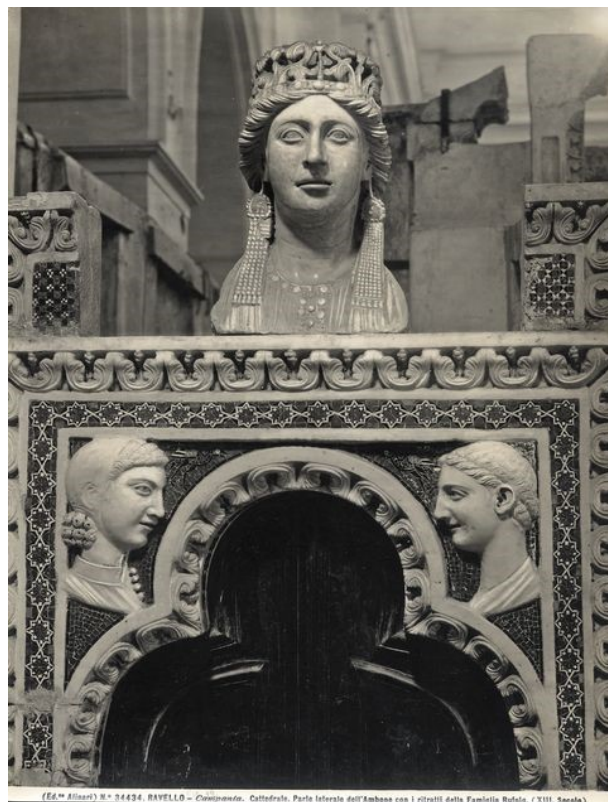
[Ravello, Museo del Duomo]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc. 74r<sup>212</sup>

<sup>212</sup> Già pubblicato in LEVI 1988, fig. 58; CIAMPI 1999-2000, fig. 64.



Da Nicola di Bartolomeo da Foggia  
*Ritratto di committente*  
 Ravello, Cattedrale di San Pantaleone  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc.  
 74v, part.



Nicola di Bartolomeo da Foggia  
*Busto di Sigilgaida Rufolo e ritratto di committente*  
 Ravello, Cattedrale di San Pantaleone (ora il busto è conservato nel Museo del Duomo)  
 [Foto da 'Fototeca Zeri']



Da Nicola di Bartolomeo da Foggia

*Busto di Sigilgaida Rufolo e ritratto di committente*

Ravello, Cattedrale di San Pantaleone

[Ravello, Museo del Duomo]<sup>213</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc. 74r-v<sup>214</sup>

c. 74r	Note	Nicolaus de Bartolomeus de Foggia nel 1272 – (sarebbe 6 anni prima della morte di Nicola Pisano) – ms. 8 – Ravello – S. Pantaleone Cattedrale di Ravello – Bisogna consultare gli annali del Regno di Camera – Murray pag. 232 – Ravello
--------	------	--

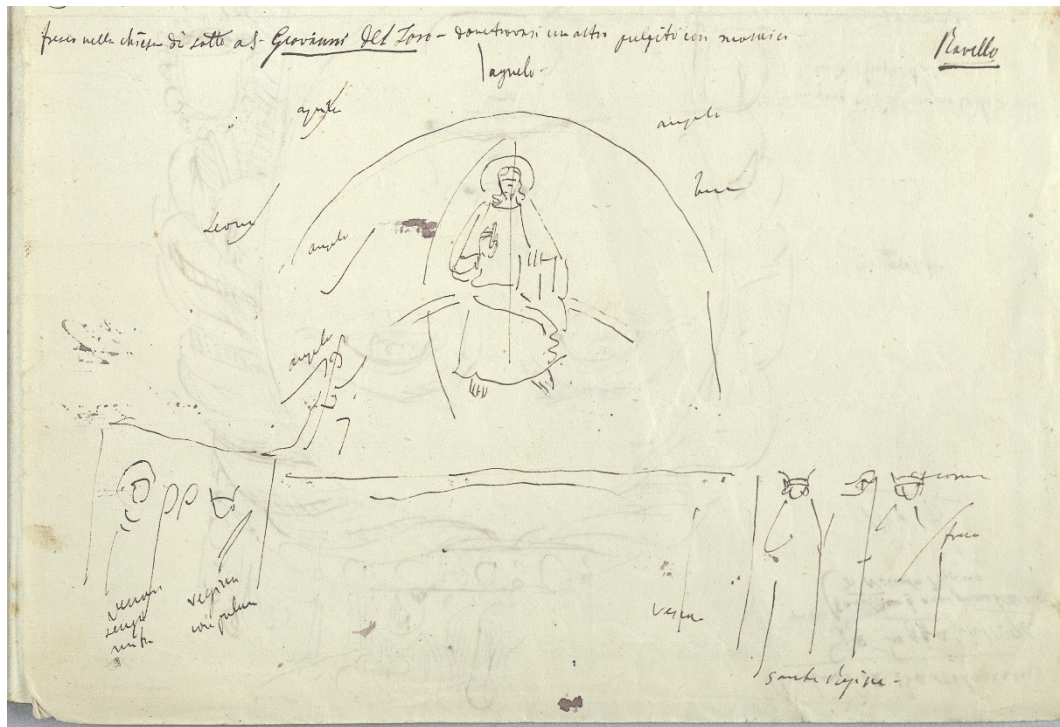
	Appunti grafici	Testa regolare – in circolo – buono – lustro pullito – un poco tira all'ingiù lo che da un'idea di stupidità – carnoso – camicia
--	-----------------	--

c. 74v		molto inferiore – pare d'uno scolare – I leoni sotto le colonne belli più di Niccola Pisano – leoni inferiori (sono 6) alla testa bucco – bucco
--------	--	---

---

<sup>213</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 128 (Pulpito), pp. 129-130 (Porte). Disegno pubblicato in LEVI 1988, p. 179, e fig. 58). L'opera fu realizzata da Nicola di Bartolomeo da Foggia nel 1272. Cfr. ACETO 1997, 2013. L'opera fu anche oggetto di confronto con l'amico Demetrio Salazaro, così come si evince dal contenuto di alcune missive. Cfr. BMV 2035, Fascicolo II, Epistole nn. 110, 111, 115, e *supra* Appendice II, nn. 4, 5, 9.

<sup>214</sup> Cfr. simile disegno in NAL, 86.ZZ.33.2, c. 3r.



Da Ignoto artista della fine del XIV secolo

*Majestas domini e Santi*

Ravello, Chiesa di San Giovanni del Toro (Cripta)

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc. 74v, part.



Ignoto artista della fine del XIV secolo

*Majestas domini e Santi*

Ravello, Chiesa di San Giovanni del Toro (Cripta)

[Ignoto artista della fine del XIV secolo]

*Majestas domini e Santi*

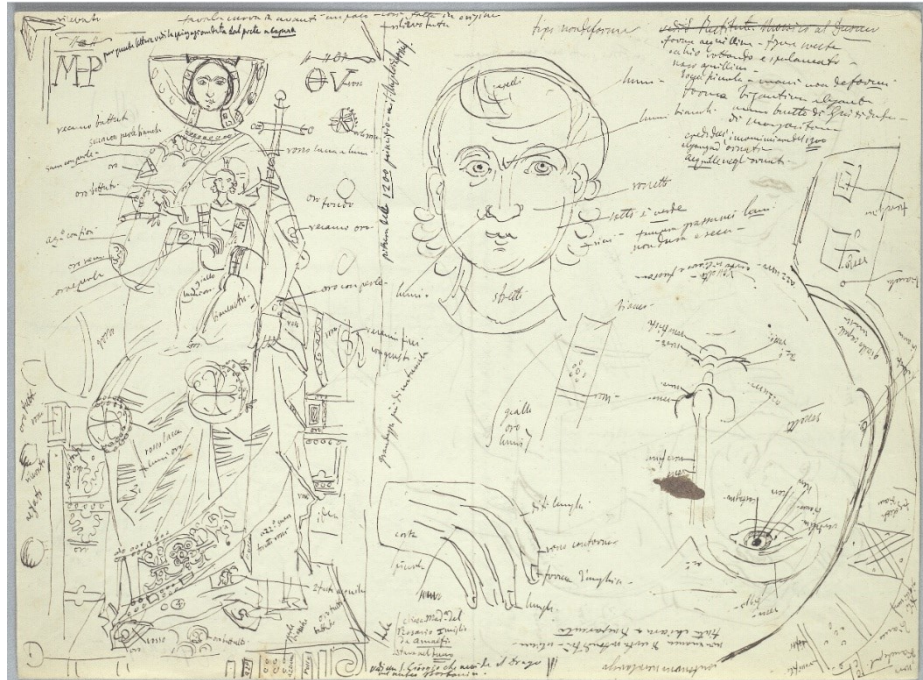
Ravello, Chiesa di San Giovanni del Toro (Cripta)<sup>215</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc. 74v

c. 74v	Note	Fresco nella chiesa di sotto a S. Giovanni del Toro, dove trovasi
	manoscritte, e	un altro pulpito con mosaici – Ravello
	appunti grafici	
		Angelo – aquila – angelo – leone – bue – angelo – angelo –
		vescovo senza mitra – vergine con palma – vescovo – sante
		regine – corona - fresco

---

<sup>215</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1883-1908, 4 (1887), p. 31. Cfr. BRACA 2003, p. 279, e immagini nn. 306, 307, 309 (p. 296).



Da Ignoto pittore campano (1290 ca)  
*Madonna con Bambino, detta Santa Maria de Flumine*  
 Amalfi, Chiesa del Rosario  
 [Napoli, Museo di Capodimonte]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 77v<sup>216</sup>

<sup>216</sup> Già pubblicato in CIAMPI 1999-2000, fig. 58.



Da Ignoto pittore campano (1290 ca)  
*Madonna con Bambino*, detta *Santa Maria de Flumine*  
 Napoli, Museo di Capodimonte

Da Ignoto pittore campano (1290 ca)  
*Madonna con Bambino*, detta *Santa Maria de Flumine*  
 Amalfi, Chiesa del Rosario  
 [Napoli, Museo di Capodimonte]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 77v

c. 77v	Note	forme aquilline – figure meste – occhio rotondo e spelamento
manoscritte		– non aquillino – bocca finita – mani non deformi – forma bizantina elegante – [***] brutti di [***] – credo dell'incominciare del 1300 – eleganza d'ornati – aquille negli ornati – Chiesa Madonna del Rosario, 1 miglio da Amalfi – stava nel [***] – vedi un S. Giorgio che uccide il Drago nel museo Borbonico

Appunti grafici, visione d'insieme	rilevato – tavola curva in avanti un poco, così fatta in origine – rilievo testa – MHP ΘΥ per queste lettere vedi la spiegazione data dal prete a <u>Capua</u> – recamo battuto – orlo rosso – scuro con perle bianche – scuro con perle – rosso lacca e lumi – oro
------------------------------------	---

– oro battuto – oro fondo – azzurro con fiori – recamo oro –  
oro recami – giallo – lucidi oro – oro con perle – biancastri –  
rosso – rosso – rosso – recami fini con giunti – oro tutto rosso  
– rosso lacca – rilevato – scuro tondo – lumi oro – grandezza  
più di naturale – alzato – rosso – oro – rosso – azzurro scuro –  
fioretti rossi – 2 teste aquile – oro – rosso – oro battuto – perle  
bianche – oro tutto battuto – azzurro – azzurro – rosso

Appunti grafici tipo non deforme – cappelli – lumi – lumi bianchi – rossetto –  
[testa del lumi – sotto è verde – ricci – tempera grassa nei lumi, non dura  
Bambino] e secca – stretto – bianco – rossi – giallo oro lumi – diti lunghi  
– rosso contorno – corta – piccola – forma d’unghia – scuro –  
lunghe

appunti grafici nero – bianche perle – rossicci – contorno nero – bianco – rossi  
[testa della – non manca di certa rotondità, rilievo, tinta chiara e trasparente  
Madonna] – fili gialli scuri – rosso – biggio – azzurro – verdolino – bianco  
– nero – nero – castagno – rosso – nero fino – rossetto –  
azzurro – rosso – nero – giallastro – giallo capelli mossi –  
azzurro – rosso – nero – rosso tristo – bianco – bianche –  
azzurro – rossastro – certo rilievo – rosso





Da Roberto d'Oderisio

*Crocifissione*

Eboli, chiesa di San Francesco d'Assisi

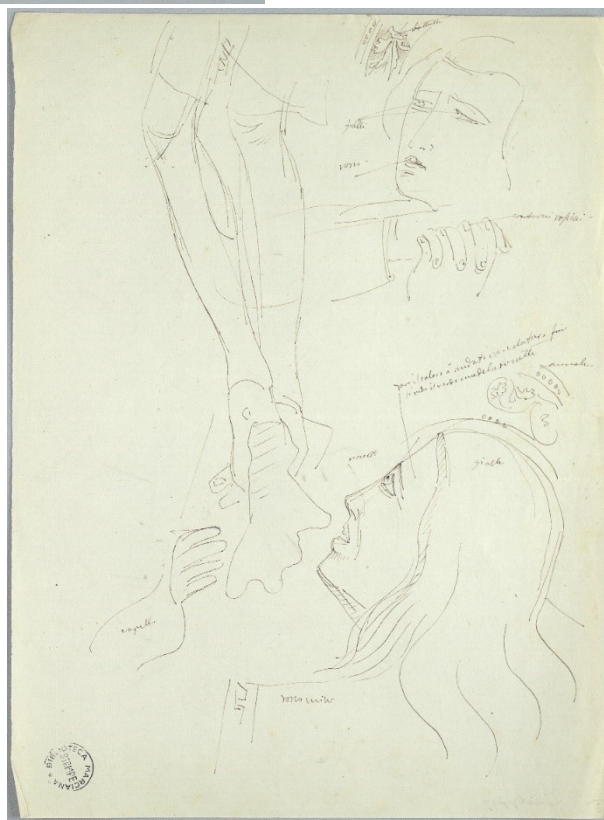
[Salerno, Museo Diocesano]

BMV, Cod. It. IV 2040 (=12281), c. 41r<sup>217</sup>

<sup>217</sup> Già pubblicato in CIAMPI 1999-2000, fig. 61a.



Da Roberto d'Oderisio  
*Crocifissione*  
 Eboli, chiesa di San  
 Francesco d'Assisi  
 [Salerno, Museo  
 Diocesano]  
 BMV, Cod. It. IV 2032  
 (=12273), fascicolo, cc. 80r-  
 80v<sup>218</sup>



<sup>218</sup> Già pubblicato in CIAMPI 1999-2000, fig. 61c.



Da Roberto d'Oderisio  
*Crocifissione*  
 Eboli, chiesa di San  
 Francesco d'Assisi  
 [Salerno, Museo  
 Diocesano]  
 BMV, Cod. It. IV 2032  
 (=12273), fascicolo, cc.  
 81r<sup>219</sup>-81v



<sup>219</sup> Già pubblicato in CIAMPI 1999-2000, fig. 61b.





Roberto d'Oderisio  
*Crocifissione*  
 Salerno, Museo Diocesano

Roberto d'Oderisio  
*Crocifissione*  
 Eboli, chiesa di San Francesco d'Assisi  
 [Salerno, Museo Diocesano]<sup>220</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc. 80r-81v; 2040  
 (=12281), c. 41r

c. 41r	Note	vedi S. Pietro Roma per gli angeli – Eboli – rosso – rosa INRI –
	manoscritte	oro 28 – rosso – vero minio – giotto – giallastro – bianco –
		sagoma – bianco verde – spugna – 29 ½ - buono bianco – giallo
		– verdone scuro – elmo – Giotto – indica – senza oro – belli –
		rosso pietà – oro – scuro caldo – giallo – rosso scuro lume –

<sup>220</sup> Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 332.

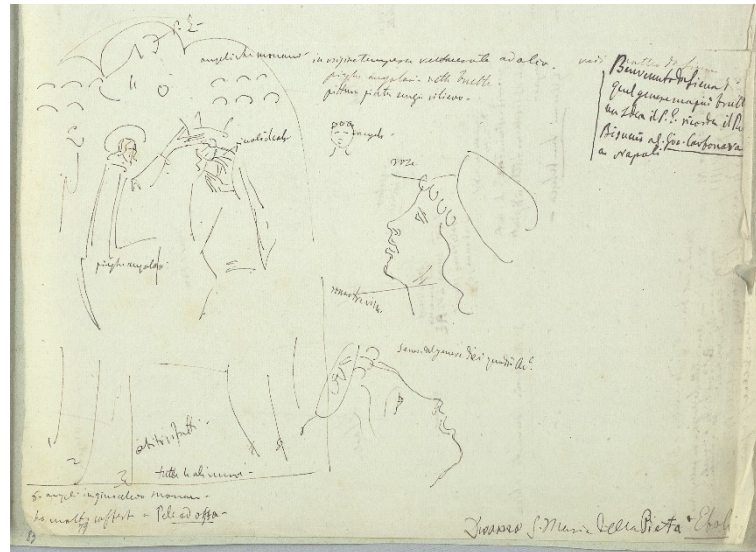
sofferto – rosso sangue – calzini – stivali bruno – sopra l'abito  
... prova che l'abito fu fatto prima della scritta  
HOC · OPUS · PINSIT ROBERTUS · DE ODERISIO · DE NEAPOLI –  
nella chiesa di S. Francesco d'Assisi Eboli

c. 80r

Eboli 29 novembre 59

cc. Appunti grafici  
80r-v

Giallo – verde – giallo – oro – buono – rosso  
giallo – rosso – contorni ripieni – dove il colore è andato via  
velature fini si vede il verde della tavola – aureola – rossetto –  
giallo – capelli – rosso



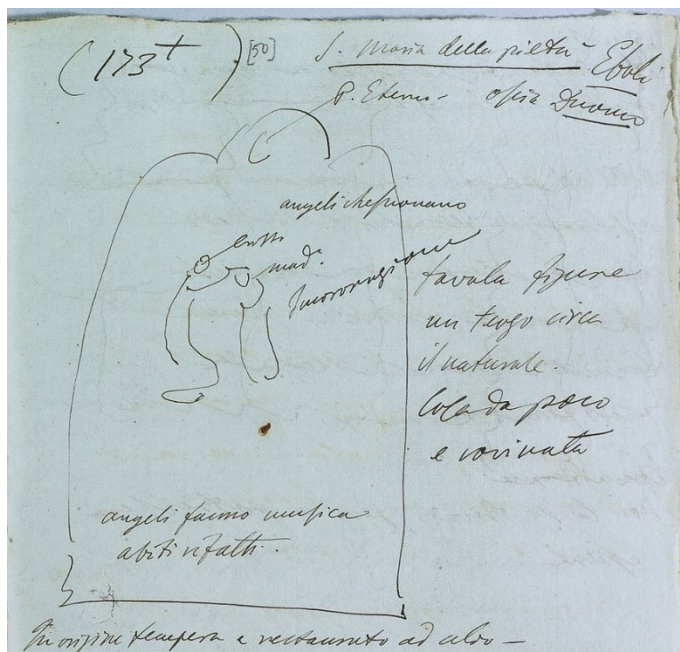
Da Ignoto artista alla maniera umbra o senese

*Incoronazione della Vergine*

Eboli, Duomo di Santa Maria della Pietà

[Salerno, Museo Diocesano]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 79r



Da Ignoto artista alla maniera  
umbra o senese

*Incoronazione della Vergine*

Eboli, Duomo di Santa Maria  
della Pietà

[Salerno, Museo Diocesano]

BMV, Cod. It. IV 2026, c. 50r





Maestro dell'Incoronazione di Eboli  
*Incoronazione della Vergine*  
 Salerno, Museo Diocesano

Da Maestro dell'Incoronazione di Eboli

*Incoronazione della Vergine*

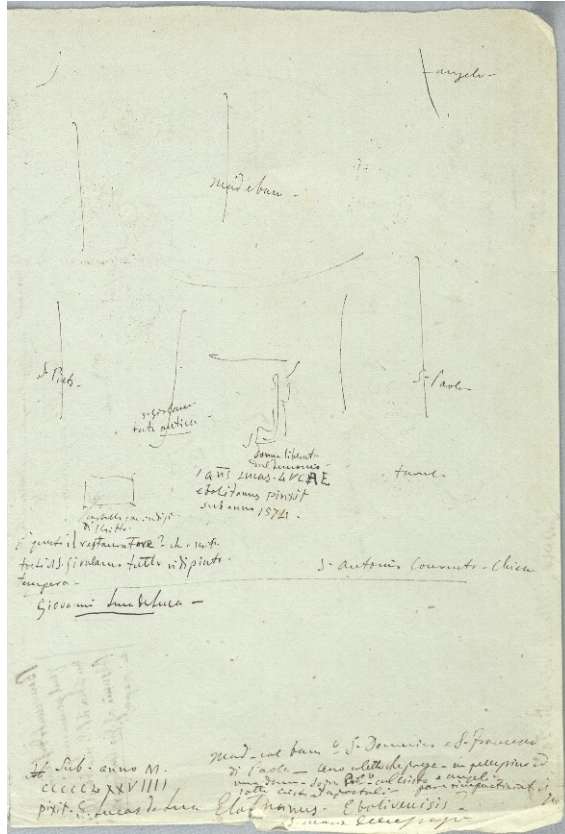
Eboli, Duomo di Santa Maria della Pietà

[Salerno, Museo Diocesano]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 79r; Cod. It. IV 2026

c. 50r

- |              |  |   |
|--------------|--|---|
| c. 79r       | Note<br>manoscritte                      | Vedi Matteo da Siena – Benvenuto da Siena e quel genere ma più brutto – un'idea il P. E. ricorda il R. Bisuccio al Giovanni Carbonara a Napoli – Duomo S. Maria della Pietà, Eboli  |
|              | Appunti grafici                          | Angeli che suonano – in origine tempera restaurata ad olio – pieghe angolari, nette, brutte – pittura piata senza rilievo – piccolo il collo – angeli – rose – pieghe angolari – senese del genere dei quadri di? – abiti rifatti – tutte le ali nuove – 6 angeli in ginocchio suonano – ha molto sofferto – pele ed ossa   |
| c. 50r-<br>v | Note<br>manoscritte e<br>appunti grafici | (173+) S. Maria della pietà, Eboli – opera Duomo – tavola figure un terzo circa il naturale – Cosa da poco e rovinata – In origine tempera e restaurato ad olio – Ha molto sofferto – Pittura di figure magre, meschine, pieghe angoli e che ricordano le opere Umbre e Senesi, per esempio quelle al seguito dei Benvenuto di Matteo, dei Fungai, etc. – Carattere della fine del 1400 e principiare del 1500 – N. B. Vedete se mai nei precedenti volumi avessimo ricordato questo quadro, io li ho cercato ma non li ho trovati, però vi potrebbe essere |
| c. 50r       | Appunti grafici                          | Padre Eterno – angeli che suonano – Cristo – Madonna – Incoronazione – angeli fanno musica – abiti rifatti  |



Da Giovanni Luca de Luca (attr.)  
*Madonna con Bambino, san Pietro,  
 san Paolo, san Girolamo*  
 Eboli, Chiesa di Sant'Antonio  
 [Eboli, Chiesa di Sant'Antonio]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
 fascicolo, c. 79v, part.

Giovanni Luca de Luca (attr.)  
*Madonna con Bambino, san Pietro, san  
 Paolo, san Girolamo*  
 Eboli, Chiesa di Sant'Antonio  
 [foto: Gerardo Pecci]



Da Giovanni Luca de Luca (attr.)

*Madonna con Bambino, san Pietro, san Paolo, san Girolamo*

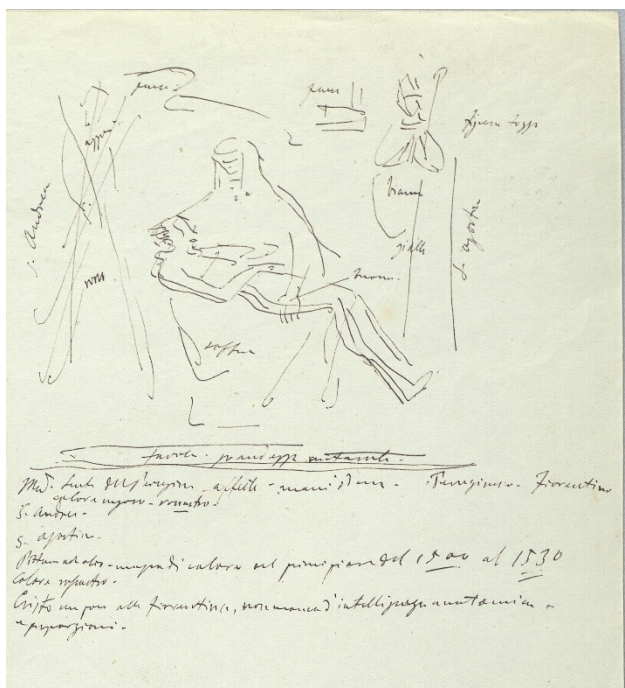
Eboli, Chiesa di Sant'Antonio

[Eboli, Chiesa di Sant'Antonio]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 79v

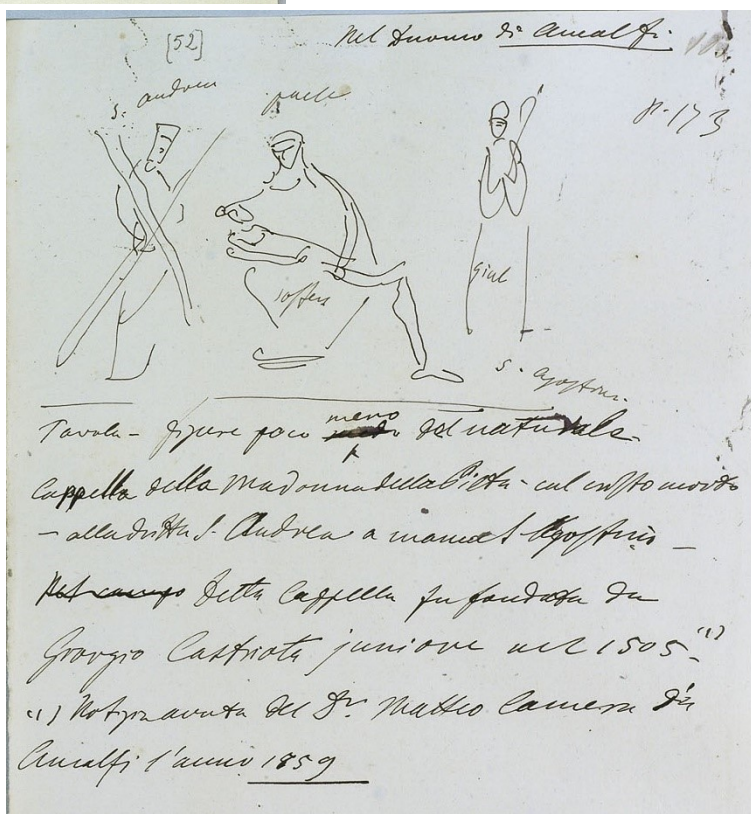
c. 79v	Note	S. Antonio Convento, Chiesa – Giovanni Luca de Luca – Sub.
	manoscritte	Anno MCCCCCLXXVIII pinxit G. Luca de Luca – Madonna col Bambino, S. Domenico e S. Francesco di Paola – uno a letto che prega – un pellegrino ed una donna – sopra Padreterno col Cristo e angeli – sotto Cristo ed Apostoli – pare rimpasticciato Ebolinenus Ebolinenisis? – S. Maria delle Grazie
	Appunti grafici	Angeli – Madonna e Bambino – S. Pietro – S. Paolo – S. Girolamo testa antica – donna liberata dal demonio – tavola – Ians Lucas Lucae ebolitanus pinxit sub anno 1574 – cartello con indizione di scritta – è questo il restauratore? Che a scritto tutto il S. Girolamo tutto ridipinto – tempera





Da Artista peruginesco, fiorentino  
[Protasio Crivelli o Antonio  
Rimpatta(?)]  
Pietà e Santi  
Amalfi, Cattedrale  
[Amalfi, Museo del Duomo]  
BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
fascicolo, c. 76v part.

Da Artista peruginesco,  
fiorentino  
[Protasio Crivelli o Antonio  
Rimpatta(?)]  
Pietà e Santi  
Amalfi, Cattedrale  
[Amalfi, Museo del  
Duomo]  
BMV, Cod. It. IV 2026, 52r





Protasio Crivelli o Antonio Rimpatta(?)  
*Pietà e Santi*  
 Amalfi, Museo del Duomo

Da Artista peruginesco, fiorentino  
 [Protasio Crivelli o Antonio Rimpatta(?)]  
*Pietà e Santi*  
 Amalfi, Cattedrale  
 [Amalfi, Museo del Duomo]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 76v; 2026 c. 52r

c. 76v	Note manoscritte	tavola grandezza naturale – Madonna sente del Perugino – affetto – mani idem – Peruginesco, fiorentino – colore magro, rossastro – S. Andrea – S. Agostino – Pittura ad olio magra di colore al principiare del 1500 al 1530 – Cristo un poco alla fiorentina, non manca d'intelligenza anatomica e proporzioni
--------	---------------------	---

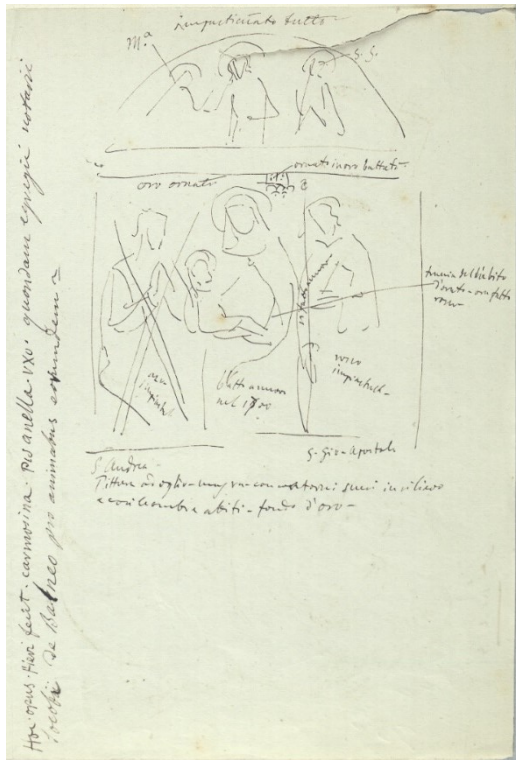
Appunti grafici	paese – paese – azzurro – figura tozza – S. Andrea – bianco – rosso – giallo – buono – S. Agostino – sofferto
-----------------	---

c. 52r	Note manoscritte	Nel Duomo di Amalfi – p. 173 – Tavola – figure poco meno del naturale – Cappella della Madonna della Pietà col Cristo morto alla dritta S. Andra, a manca S. Agostino – Detta Cappella fu fondata da Giorgio Castriota juniore nel 1505 (1)
--------	---------------------	---



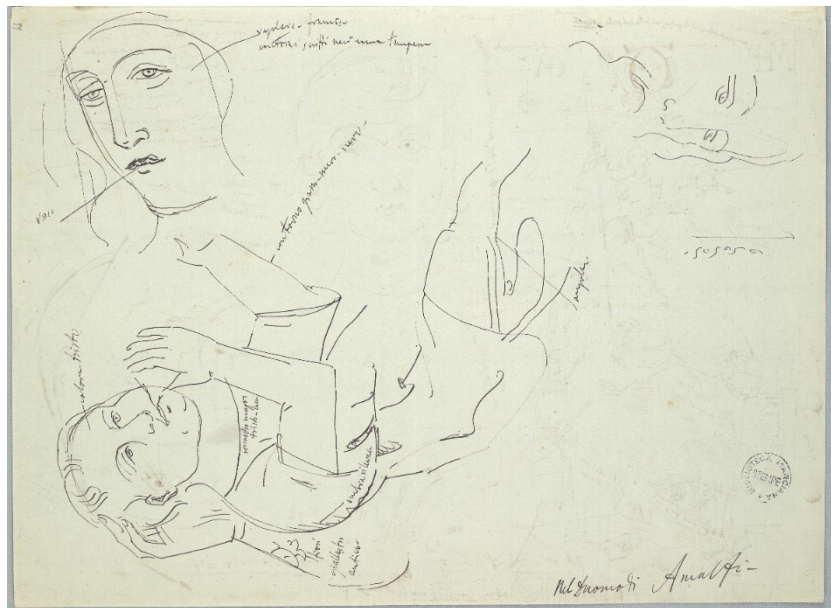
(1) Notizia avuta dal Dottor Matteo Camera di Amalfi l'anno  
1859

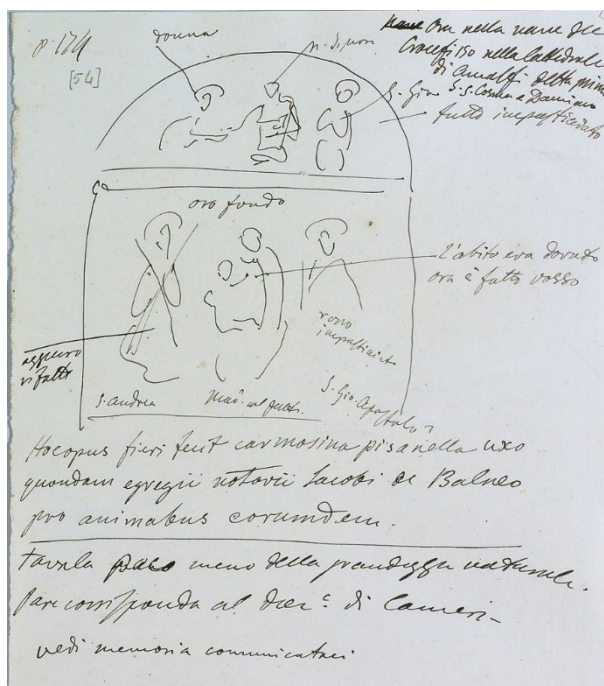
Appunti grafici S. Andrea – paese – sofferto – giallo – S. Agostino



Da Ignoto pittore napoletano  
*Madonna con Bambino tra i santi Andrea e  
 Giacomo*  
 Amalfi, Cattedrale  
 [Amalfi, Museo del Duomo]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
 fascicolo 1, c. 76v part.

Da Ignoto pittore  
 napoletano  
*Madonna con Bambino  
 tra i santi Andrea e  
 Giacomo*  
 Amalfi, Cattedrale  
 [Amalfi, Museo del  
 Duomo]  
 BMV, Cod. It. IV  
 2032 (=12273),  
 fascicolo 1, c. 77r





Da Ignoto pittore napoletano  
*Madonna con Bambino tra i santi Andrea e*  
*Giacomo*  
 Amalfi, Cattedrale  
 [Amalfi, Museo del Duomo]  
 BMV, Cod. It. IV 2026, fascicolo 1, c.  
 54r



Da Ignoto pittore napoletano  
*Madonna con Bambino tra i santi Andrea e*  
*Giacomo*  
 [Amalfi, Museo del Duomo]

Da Ignoto pittore napoletano  
*Madonna con Bambino tra i santi Andrea e Giacomo*  
 Amalfi, Cattedrale  
 [Amalfi, Museo del Duomo]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo 1, cc. 76v-77r; Cod. It. IV 2026, c. 54r

c. 76v- 77r	Note manoscritte	Hoc opus fieri fecit carmosina Pisanella uxor quondam egregi notari Iacobi de Balneo pro animabus eorundem Regolare francia – contorni scritti nero come tempera – rosso – contorno grasso-scuio, nero – colore tristo – angolare – rossastro magro – tristo lacca – ombre rilevate – fiori giallastro antico Nel Duomo di Amalfi
	Appunti grafici	Madonna – impasticciato tutto – S. Giovanni – oro ornati – ornato in oro battuto – rifatto a nuovo – traccia dell’abito d’orato – ora fatto rosso – oro impasticciato – fatto a nuovo nel 1700 – rosso impasticciato – S. Andrea – S. Giovanni Apostolo Pittura ad oglio – magra con contorni scuri in rilievo – e con le ombre e abiti – fondo d’oro
c. 54r	Note manoscritte e appunti grafici	Ora nella nave del Crocefisso nella Cattedrale di Amalfi detta prima S. S. Cosma e Damiano - Hoc opus fieri fecit carmosina pisanella uxo quondam egregii notarii Iacobi de Balneo pro animabus eorundem -Tavola poco meno della grandezza naturale. Pare corrisponda al documento di Camera - Vedi memoria comunicataci. <sup>221</sup>  donna – Nostro Signore – S. Giovanni – tutto impasticciato – S. Andrea – azzurro rifatto – oro fondo – Madonna col putto –

<sup>221</sup> Si riferisce a quella di Matteo Camera.

l'abito era dorato ora è fatto rosso – rosso impasticciato – S.  
Giovanni Apostolo?





Da Andrea Sabatini  
*Madonna di Costantinopoli*  
 Eboli, chiesa di S. Francesco di  
 Assisi  
 [Salerno, Museo Diocesano]  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
 fascicolo, c. 79v part<sup>222</sup>



Da Andrea Sabatini  
*Madonna di Costantinopoli*  
 Salerno, Museo Diocesano

<sup>222</sup> Già pubblicato in CIAMPI 1999-2000, fig. 60.



Da Andrea Sabatini

*Madonna di Costantinopoli*

Eboli, chiesa di S. Francesco di Assisi

[Salerno, Museo Diocesano]

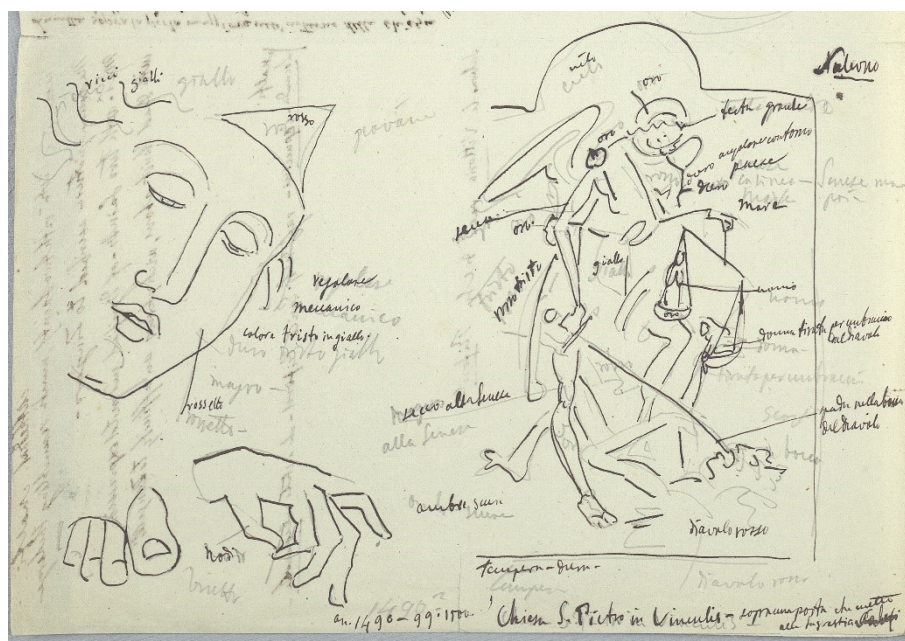
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 79v<sup>223</sup>

c. 79v	Note	Andrea da Salerno – tavola ad olio – grandezza naturale –
	manoscritte	quadro [***] che ha sofferto moltissimo – color rossastro – ombre scure – qui vedesi lo studio di Raffaello – ricordarsi il Raffaello di Rogier – Madonna e Bambino dato a Raffaello – credo Andrea da Salerno – Eboli, chiesa di S. Francesco di Assisi

Appunti grafici	Vola – corona – grazioso – rosso viola – velo a corona bene – come in S. Maria della pace – seduto – velo – giallo – nuvoli – azzurri – giallo – rosso – oro – lacca – angelo – nuvoli – nuvoli – S. Maria de Costantinopoli – nuvoli bianchi – angelo in scorcio porta il cartello – cielo – rosso – S. Giovanni Evangelista scrive seduto – S. Francesco – paese – aquile
-----------------	--

---

<sup>223</sup> Cfr. il relativo disegno in NAL, Cod. 86.ZZ.33.2, c. 197.



Da Ignoto artista napoletano

[Cristoforo Scacco]

*San Michele Arcangelo*

Salerno, Chiesa di San Pietro in Vinculis

[Salerno, Museo Diocesano]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 73r part.

Cristoforo Scacco

*San Michele Arcangelo*

Salerno, Museo Diocesano



Da Ignoto artista napoletano

[Cristoforo Scacco]

*San Michele Arcangelo*

Salerno, Chiesa di San Pietro in Vinculis

[Salerno, Museo Diocesano]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 73r

c. 73r	Note	Salerno – tempera dura – anno 1490-99/1500 – Chiesa S. Pietro
	manoscritte	in Vinculis, sopra una porta che mette alla Sagrestia

Appunti grafici	ricci – gialli – rosso – regolare – meccanico – colore tristo in gialli – rossetto – nodi - cielo – oro – testa grande – oro – duro – angolare contorno – paese – duro – mare – ori – rosso tristo – giallo – uomo – donna tenuta per un braccio [***] – secco alla senese – spada nella bocca del diavolo – ombre scure – diavolo rosso
-----------------	---



Da Andrea Sabatini

*Madonna con Bambino tra i santi Aniello e Leonardo*

Salerno, Chiesa di Sant'Agostino

[Salerno, Museo Diocesano]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 73r, part.

Da *Andrea Sabatini*

*Madonna con Bambino tra i santi Aniello e Leonardo*

[Salerno, Museo Diocesano]

Da Andrea Sabatini

*Madonna con Bambino tra i santi Aniello e Leonardo*

Salerno, Chiesa di Sant'Agostino

[Salerno, Museo Diocesano]

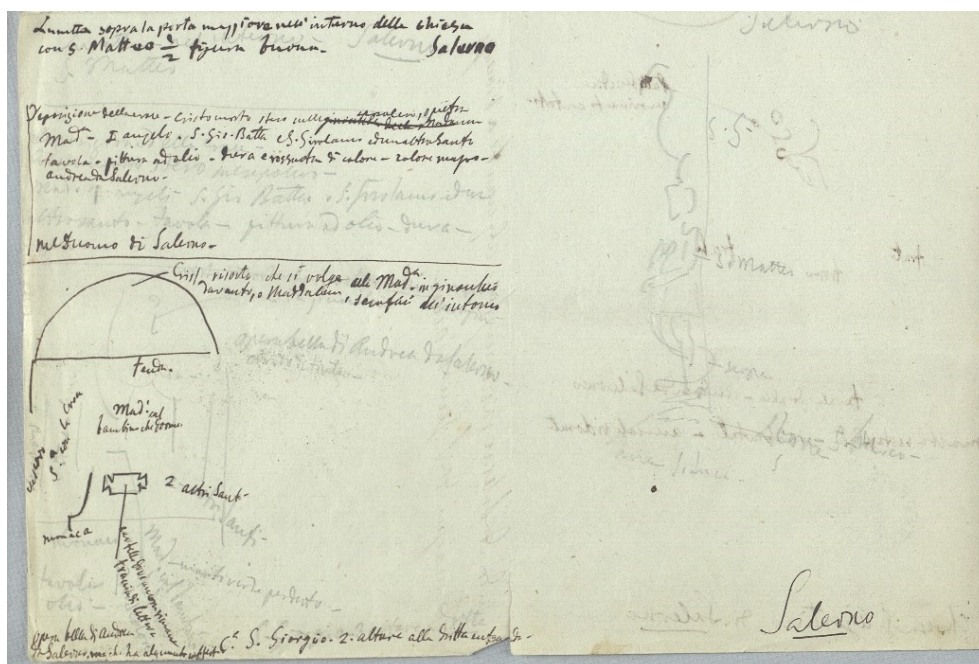
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 73r<sup>224</sup>

c. 73r	Note	Tavola ad olio – Andrea da Salerno – molto restaurata, imbratata, aureole ridorate – Chiesa S. Agostino di Salerno – Andrea da
	manoscritte	Salerno rassomiglia alquanto a Vincenzo Tamagni da S. Geminiano
		Putto benedice – movimenti contorti – frate – trono – frate

---

<sup>224</sup> Cfr. il relativo disegno in NAL, 86.ZZ.33.2, c. 196.





Da Andrea Sabatini

*Madonna con Bambino e santi*

Salerno, Chiesa di San Giorgio

[Salerno, Museo Diocesano]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 73v 73v part.



Andrea Sabatini

*Madonna con Bambino e santi*

Salerno, Museo Diocesano



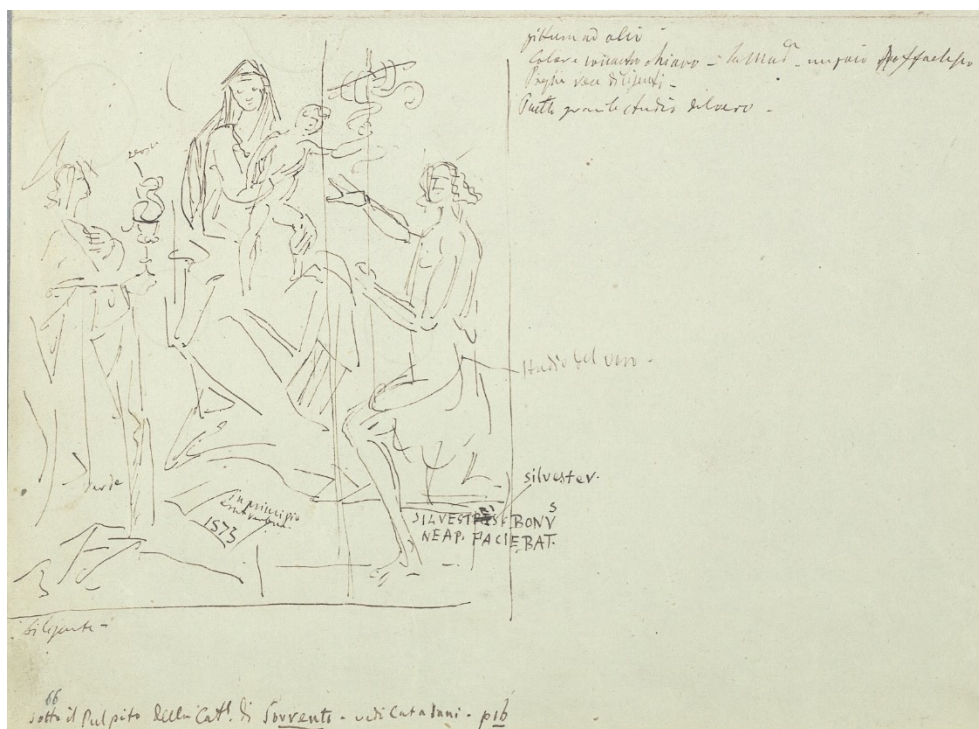
Da Andrea Sabatini  
*Madonna con Bambino e santi*  
Salerno, Chiesa di San Giorgio  
[Salerno, Museo Diocesano]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 73v<sup>225</sup>

c. 73v	Note	Lunetta sopra la porta maggiore nell'interno della chiesa con S.
	manoscritte	Matteo ½ figura buona – Salerno
		Deposizione dalla croce – Cristo morto steso sul sepolcro
		scoperto – Madonna – l'angelo – S. Giovanni Battista e S.
		Girolamo ed un altro santo – tavola – pittura ad olio – dura e
		rossastra di colore – colore magro – Andrea da Salerno – nel
		Duomo di Salerno
		Opera bella di Andrea da Salerno ma che ha alquanto sofferto –
		Chiesa S. Giorgio, 2 altare alla dritta entrando
		Cristo risorto che si volge alla Madonna in ginocchio davanti, o
		Maddalena, serafini dell'intorno – tenda – madonna col
		bambino che dorme – restauro – santa con la croce – manca –
		2 altri santi – cartello dove rimane ancora traccia di lettere

---

<sup>225</sup> Cfr. il relativo disegno in NAL, 86.ZZ.33.2, c. 195.



Da Silvestro Buono  
*Madonna con Bambino, san Giovanni Evangelista e san Giovanni Battista*  
 Sorrento, Cattedrale  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 66r part<sup>226</sup>



Silvestro Buono  
*Madonna con Bambino, san Giovanni Evangelista e  
san Giovanni Battista*  
Sorrento, Cattedrale

<sup>226</sup> Già pubblicato in CIAMPI 1999-2000, fig. 66.

Da Silvestro Buono

*Madonna con Bambino, san Giovanni Evangelista e san Giovanni Battista*

Sorrento, Cattedrale

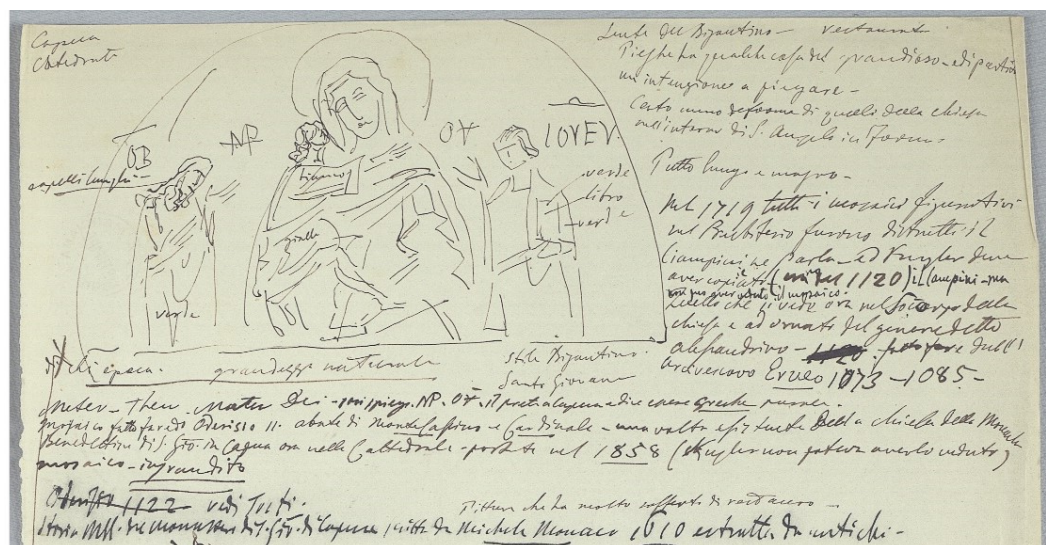
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 66r

c. 66r	Note manoscritte	sotto il pulpito della Cattedrale di Sorrento – vedi Catalani p. 16 <sup>227</sup> serpe – studio dal vero – verde – In principio erat Verbum 1575 – SILVESTER BONUS NEAPOLITANUS FACIEBAT – diligente
--------	---------------------	--

Appunti grafici	pittura ad olio – colore rossastro chiaro – la Madonna un poco raffaellesco – pieghe vere diligenti – putto grande studio dal vero
-----------------	---

---

<sup>227</sup> CATALANI 1842, p. 36.



Mosaico

Madonna con Bambino, san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista

Capua, Cattedrale

[distrutto]

BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 68r part.



Mosaico

Madonna con Bambino, san Giovanni Battista e san

Giovanni Evangelista

Capua, Cattedrale

[distrutto]

[foto da SALAZARO 1871-1875, I (1871), p. 54]

Mosaico

Madonna con Bambino, san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista

Capua, Cattedrale

[distrutto]<sup>228</sup>

<sup>228</sup> Il portale su cui insisteva il mosaico è ancora presente, mentre il mosaico è andato distrutto nei bombardamenti alleati del 9 settembre 1943.

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 68r

c. 68r	Note	Capua, Cattedrale – Sente del Bizantino – restaurato – pieghe
manoscritte, e		ha qualche cosa del grandioso ed il partito un intonazione a
appunti grafici		piegare – certo meno deforme di quelli della chiesa nell'interno
		di S. Angelo in Formis – putto lungo e magro – nel 1719 tutti i
		mosaici figurativi sul Battisterio furono distrutti, il Ciampini ne
		parla ed Kugler deve aver copiato (ma del 1120) il Ciampini m
		non può aver veduto il mosaico – quello che si vede ora nel
		soccorpo della chiesa e ad ornato del genere detto alessandrino
		fatto fare dall'Arcivescovo Erveo 1073-1085 – Mater theu
		Mater Dei poi spiega NP OV il prete a Capua e dice essere
		greche parole – Mosaico fatto fare da Oderisio II abate di
		Montecassino e Cardinale, una volta esistente nella chiesa delle
		Monache benedettine di S. Giovanni in Capua ora nella
		Cattedrale – portata nel 1858 (Kugler non poteva averlo veduto)
		– mosaico ingrandito – Vedi Tosti – pittura che ha molto
		sofferto di restauro – Storia MSS. del Monastero di S. Giovanni
		di Capua, scritto da Michele Monaco 1610 estratti da antichi

†Accipe precursor devoto pro grege caulam quam dat Oderisius  
casinam qui regit aulam<sup>229</sup> sopra lo stipite della porta [\*\*\*] della  
Cattedrale trasposto qui dalla detta chiesa delle monache, sopra  
qui sull'orlo stare il detto mosaico (perduto)

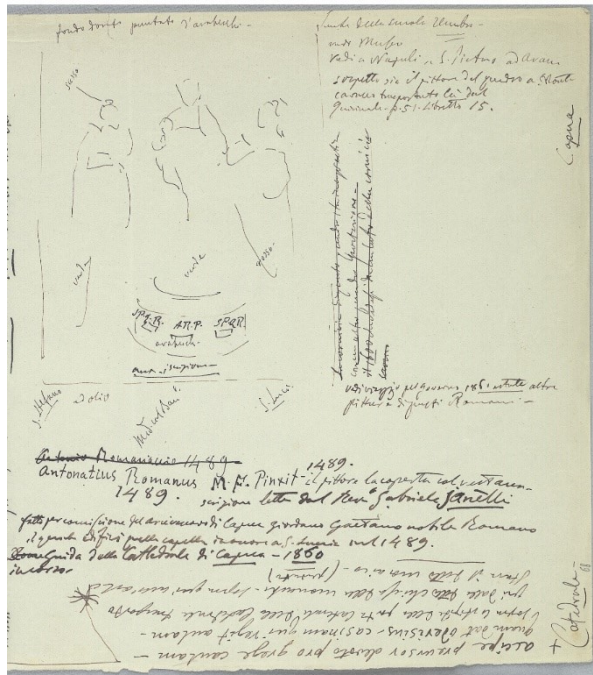
OB NP OV IOVEV – capelli lunghi – bianco – verde – libro –  
verde - giallo – verde – grandezza naturale – stile Bizantino –  
Santo Giovanni

---

<sup>229</sup> Iscrizione posta sulla trabeazione del portale su cui si imposta la lunetta in marmo all'interno della quale insisteva l'opera musiva in oggetto.



SCHEDA N. 163



Da Antoniazio Romano

[Antoniazzo Romano,  
bottega]

*Madonna in trono col Bambino ed  
i santi Stefano e Lucia*

Capua, Cattedrale

[Museo Diocesano, Capua]

BMV, Cod. It. IV 2032

(=12273), fascicolo, c. 68r  
part.



Antoniazzo Romano

[Antoniazzo Romano, bottega]

*Madonna in trono col Bambino ed i santi Stefano e  
Lucia*

Museo Diocesano, Capua

[foto: Vincenzo Ierro]

Antoniazzo Romano

[Antoniazzo Romano, bottega]

*Madonna in trono col Bambino ed i santi Stefano e Lucia*

Capua, Cattedrale



[Museo Diocesano, Capua]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 68r

- |        |                 |   |
|--------|-----------------|---|
| c. 68r | Note            | Santi della scuola Umbra – vedi Museo – Vedi a Napoli a S. Pietro ad Aram – sospetto sia il pittore del quadro a Monte Cassino trasportato là dal Quirinale <sup>230</sup> [sic] p. 51 Libretto 15 – vedi [***] pel governo 1860 estratte altre pitture di questi romani – Antonatius Romanus MF Pinxit 1489, il pittore la coperta col restauro – 1489 – iscrizione letta dal Rev. Gabriele Jannelli <sup>231</sup> – fatto per commissione del Arcivescovo di Capua Giordano Gaetano nobile Romano il quale edificò quella cappella [***] a S. Lucia nel 1489 – Guida della Cattedrale di Capua - 1860 – in corso |
|        | manoscritte     |   |
|        | appunti grafici | Fondo dorato, puntato d'arabeschi – sasso – verde – verde – rosso – SPQR . ARP . SPQR – arabeschi – aut. iscrizione – S. Stefano – ad olio – Madonna col Bambino – S. Lucia   |

---

<sup>230</sup> Si tratta dell'opera: Antoniazio Romano, *Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e i dodici uditori di Rota*, circa 1488-1492, tempera su tavola. Città del Vaticano, Appartamento Papale, biblioteca.

<sup>231</sup> JANNELLI 1858, pp. 22-23; 1873, pp. 46-51.



Da Francesco da Tolentino  
*Adorazione dei Magi*  
 Livri, Santuario di S. Maria a Parete  
 [Trafugata]  
 Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 70v<sup>232</sup>

<sup>232</sup> Già pubblicato in CIAMPI 1999-2000, fig. 62.



Francesco da Tolentino  
*Adorazione dei Magi*  
 [Trafugata]  
 [Foto da NAPOLITANO 2001]

Da Francesco da Tolentino

*Adorazione dei Magi*<sup>233</sup>

Liveri, Santuario di S. Maria a Parete

[Trafugata]

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 70v

<sup>233</sup> Il disegno è tratto dalla tavola con *L'Adorazione dei Magi* firmata e datata da Francesco da Tolentino nel 1525, vista dal Cavalcaselle a Liveri nei pressi di Napoli. Grazie al confronto stilistico tra questa opera firmata e gli affreschi di Santa Maria la Nova a Napoli, Cavalcaselle arrivò ad attribuire, senza indugio, questi ultimi alla stessa mano dell'artefice della pala nolana. Cfr. CROWE-CAVALCASELLE 1864-66, III (1866), pp. 355-356. Disegno simile, autografo del Crowe, si trova in NAL 86.ZZ.52, c. 251

c. 70v	Note	Liveri, nella chiesa del convento due miglia da Nola – cappella
	manoscritte	I – vedi S. Maria Nuova Refettorio Napoli - colorito ad olio – rosso scuro e rosso chiaro – ombre fredde – credo la stessa mano – contorni neri e disegno delle parti interne – alcuni lumi come ombre tinti a tratti – i contorni sono neri come nel fresco – credo Refettorio S. M. Nuova fatti prima ed è migliore assai – oro – Liveri due miglia da Nola – Magister Franciscus T. l... ...us Pinxit MDXXV
	Appunti grafici	colorito tristo freddo – figurette – oro – ombre nere e tinte rosse – colore – ombre – chiaro – giallo – rosso – bacia le mani – rosso – verde – corona – giovane – nero – scuro – rosa – rilievo verde – rossiccio – verde – carne – S. Guarinus – S. Pietro – Redentore – S. Paolo – S. Bernardino



Montano d'Arezzo  
*Madonna in maestà*  
 Mercogliano, Santuario di Montevergine  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c. 50v<sup>234</sup>

<sup>234</sup> Già pubblicato in CIAMPI 1999-2000, fig. 63a.





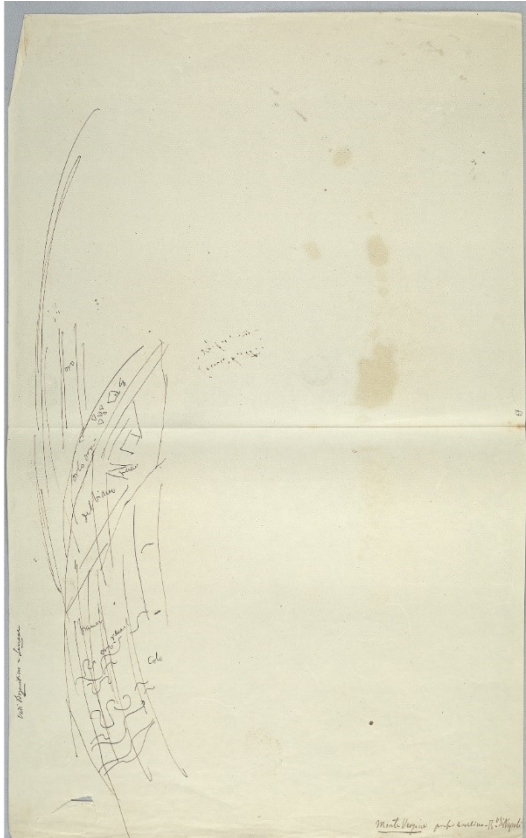
Montano d'Arezzo  
*Madonna in maestà*  
 Mercogliano, Santuario di Montevergine  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc.  
 57v-58r

Montano d'Arezzo  
*Madonna in maestà*  
 Mercogliano, Santuario di Montevergine  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc.  
 52v-53r<sup>235</sup>

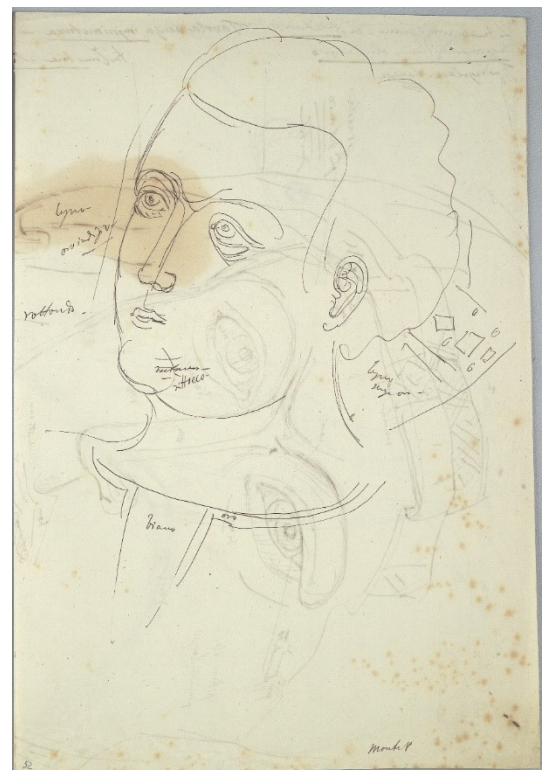


<sup>235</sup> Già pubblicato in CIAMPI 1999-2000, fig. 63c.

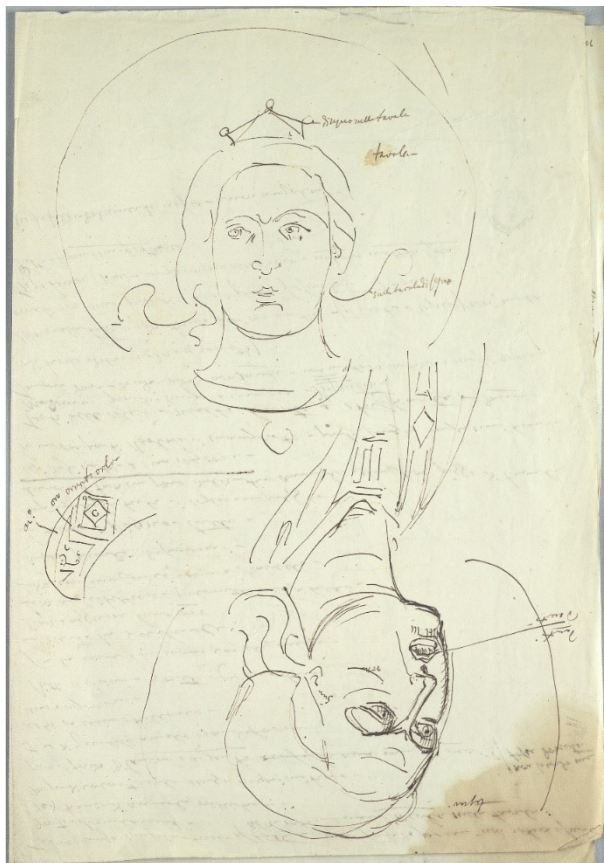


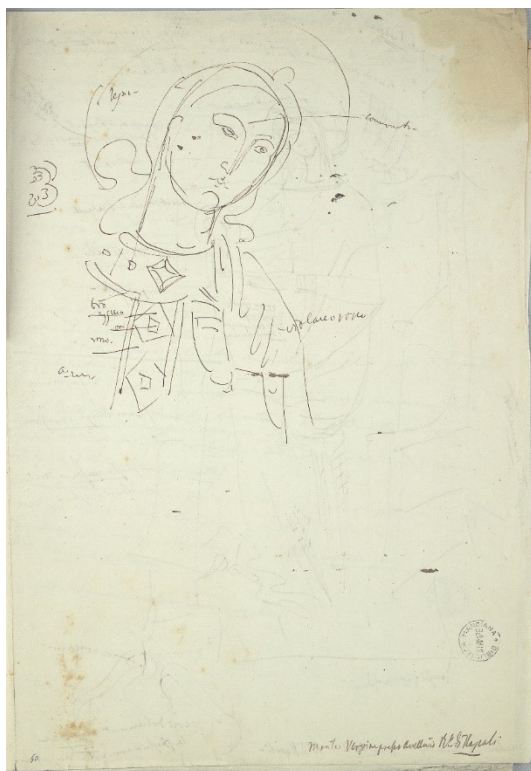


Montano d'Arezzo  
*Madonna in maestà*  
 Mercogliano, Santuario di Montevergine  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc.  
 56v-59r, 52r



Montano d'Arezzo  
*Madonna in maestà*  
 Mercogliano, Santuario di Montevergine  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc.  
 55v, 51v





Montano d'Arezzo  
*Madonna in maestà*  
 Mercogliano, Santuario di Montevergine  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
 fascicolo, c. 50r, 53v-54r<sup>236</sup>

<sup>236</sup> Già pubblicato in CIAMPI 1999-2000, fig. 63d.





Montano d'Arezzo  
*Madonna in maestà*  
 Mercogliano, Santuario di Montevergine

Montano d'Arezzo  
*Madonna in maestà*  
 Mercogliano, Santuario di Montevergine<sup>237</sup>

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc. 50r-58r

c. 51r	Note	tavola senza imprimitura – affatto – così il fondo ... dorato ...
	manoscritte	- vedi toni di curiale nella testa – magro di colore tavola senza

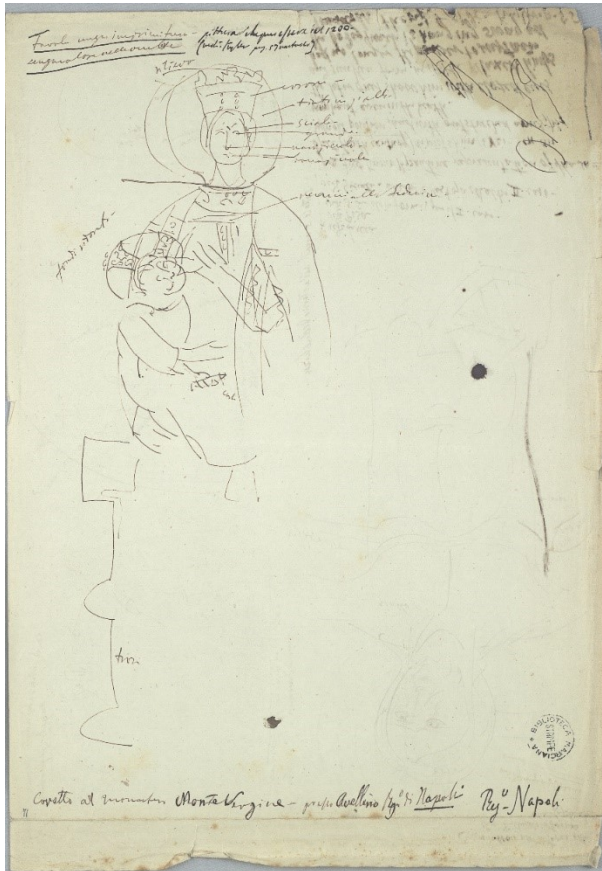
<sup>237</sup> KUGLER 1855, I, p. 57. Tra i fogli sono presenti anche schizzi su lucidi.

imprimitura - ... il fondo di lamina d'argento – tipo di qualche angelo non deforme altri ricami strillano – putto vicino a Giotto e Cimabue – pieghe come finiscono con eleganza – la Mad. ha del senese – pieghe azzurre lumi oro – sedia architettura colonnette e capitelli – sedia con mosaici come a Ravello – angeli piccoli deformi – la tavola à pigna – aureola e testa un poco inclinata aureola ... pezzo di tavola – in molte parti il colore è mangiato - ... senza imprimitura – testa della Mad. molto lavorata e stuzzicata a danno – Madonna gentile lunga e magra bizantina – tempera dura cruda nuda non senese – un metodo antico e quasi greco – attorno alla testa si vede traccia dell'oro antico (il resto è legno) così molti ornati oro sono perduti e così ... il fondo – Tipo Senese (Mad- ... un poco alla Greca – colore – metodo Greco – Putto fiorentino-giottesco – pieghe ...dolcemente mosse e non angolari

- |                    |  |  |
|--------------------|--|--|
| c. 50v             | Appunti grafici, visione d'insieme                 | <p>Mangiato il colore – traccia sul fondo legno puro – lunga e magra e gentile alla senese, meglio Bizantino gentile, non [***] – oro traccia [***] legno – oro - spellato e [***] tipo senese [***] il colorito, meglio elegante Bizantino come il senese – oro per il fondo – collo brutto – oro attorno alla testa del putto – putto piccolo – tempo di Giotto – rosso cinabro senza [***] dell'oro per cui i segni rossi chiari – figura lunga e magra – pieghe spesse e dorate, i lumi a righe – [***] manca tutta – oro – angeli piccoli infelici – oro recami – così dolcemente mosse le pieghe e non rette angolari – Madonna di Monte Vergine presso Avellino R.o di Napoli</p> |
| cc.<br>57v-<br>58r | Appunti grafici, visione d'insieme su carta lucida | <p>[***] – alzato – 2 palmi larga, 2 1/3 – legno – oro – 3/4 -oro mancato recente – pieghe azzurre – lumi oro [***] – oro – veste azzurra – rosso cinabro è partito l'oro lumi ed è chiaro – lumi tutti negli oro – oro [***]</p>  |

- c. 50r      Particolare del      Legno – contornato – oro – azzurro – oro - [\*\*\*] – rosso –  
volto della      azzurro  
Madonna  
Monte Vergine presso Avellino, Regno di Napoli
- 52v-      rossastro – rosso – La tavola non è piana ... senza imprimitura  
53r      - olio – magro – oro – gracile più del mio - gentile – nero – più  
grande – spaventato – bianco – pittura olio? – pannello legno –  
rosso – bianco – oro – bocca piccola – Tavola senza  
imprimitura – ombre non verdi – ma calde – tra Cimabue e  
Giotto – nero contorno – oro
- vedi Kugler il metodo bizantino pag. 59 – Monte Vergine presso  
Avellino Regno di Napoli
- c. 52r      Testa del      Legno – oro indizio – rotondo – restauro, ritocco – legno senza  
Bambino      oro – oro – bianco – Monte V.
- c. 51v      Particolari      Legno – scuro – rosso - denti – oro – ornato orlo – disegno  
teste di angeli      sulla tavola - tavola – sulla tavola di legno
- 53v-      Monastero di Monte Vergine presso Avellino Reg.º di Napoli –  
54r,      nero scuro – rosso – naso – bianco – piume – oro  
55v





[Maestro campano, prima metà del  
secolo XIII]  
*Madonna del latte*, detta di *San Guglielmo*  
Mercogliano, Santuario di Montevergine  
[Mercogliano, Museo Abbaziale di  
Montevergine]  
BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
fascicolo, cc. 71r

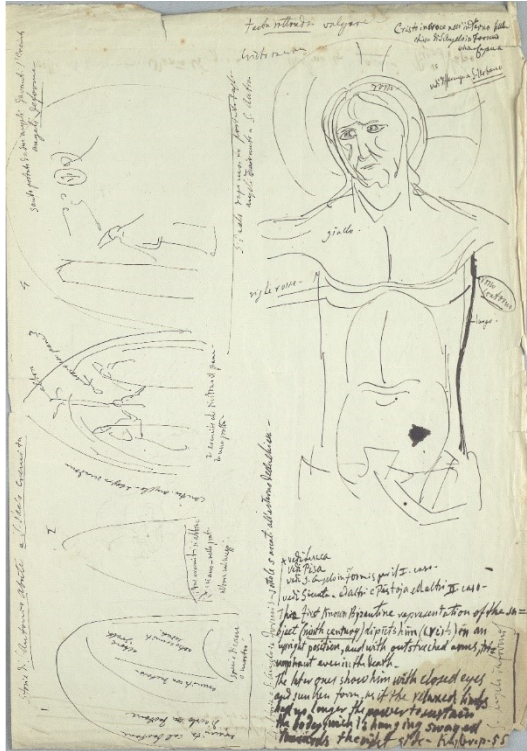
Maestro campano, prima metà del secolo XIII  
*Madonna del latte*, detta di *San Guglielmo*  
Mercogliano, Museo Abbaziale di  
Montevergine



[Maestro campano, prima metà del secolo XIII]  
*Madonna del latte*, detta di *San Guglielmo*  
Mercogliano, Santuario di Montevergine  
[Mercogliano, Museo Abbaziale di Montevergine]

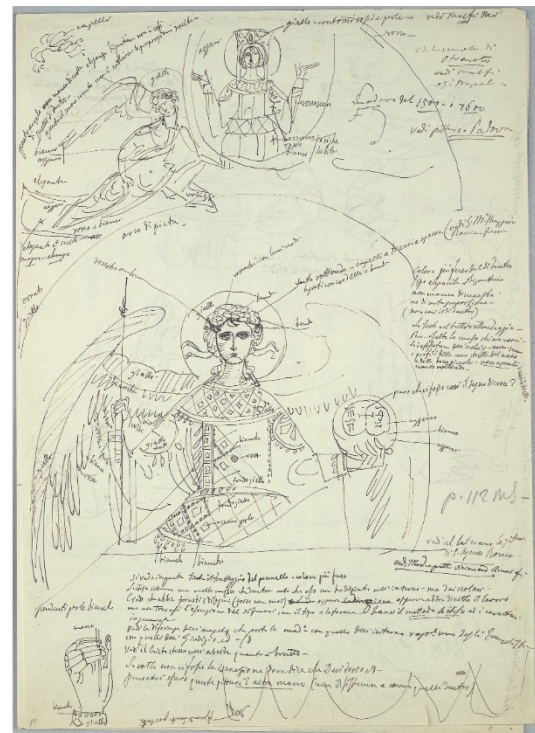
Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc. 71r

c. 71r	Note	Tavola senza imprimitura – senza colore nelle volte - pittura
	manoscritte	che pare essere del 1200 (vedi Kugler pag. 57 [***] – Coretto al monumento – Montevergine presso Avellino, Regno di Napoli, Regno di Napoli
	Appunti grafici	Rilievo – corona – [***] gialli – [***] – grandi – nasi piccoli – bocca piccola – ricami alla Badini [sic] – fondo ridorato



Da affreschi  
*Storie del Vecchio e Nuovo Testamento*  
 Sant'Angelo in Formis, Basilica  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c.  
 71v

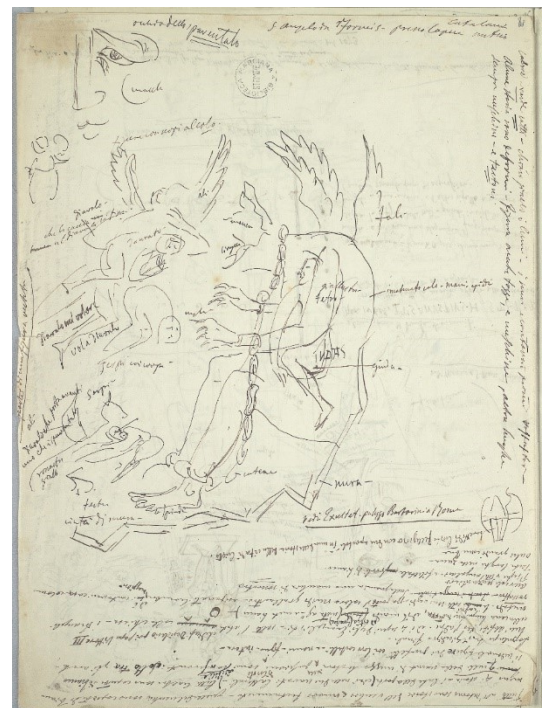
Da affreschi  
*Storie del Vecchio e Nuovo Testamento*  
 Sant'Angelo in Formis, Basilica  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c.  
 87r<sup>238</sup>



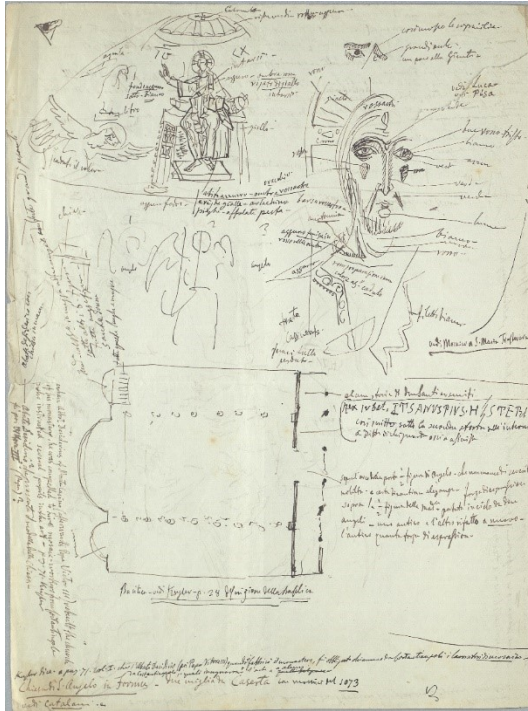
<sup>238</sup> Già pubblicato in CIAMPI 1999-2000, fig. 65c; LEVI 2003, fig. 11 (p. 67).



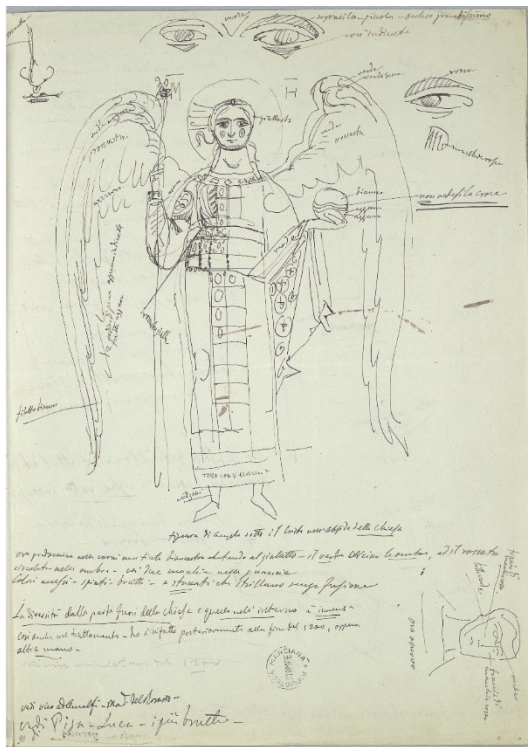
Da affreschi  
 Storie del Vecchio e Nuovo Testamento  
 Sant'Angelo in Formis, Basilica  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c.  
 88r







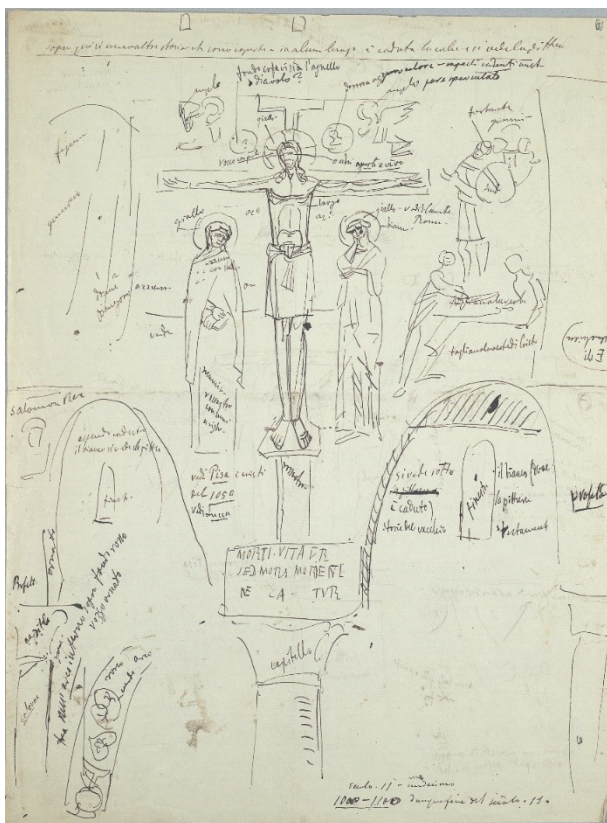
Da affreschi  
*Storie del Vecchio e Nuovo Testamento*  
 Sant'Angelo in Formis, Basilica  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c.  
 88v<sup>239</sup>



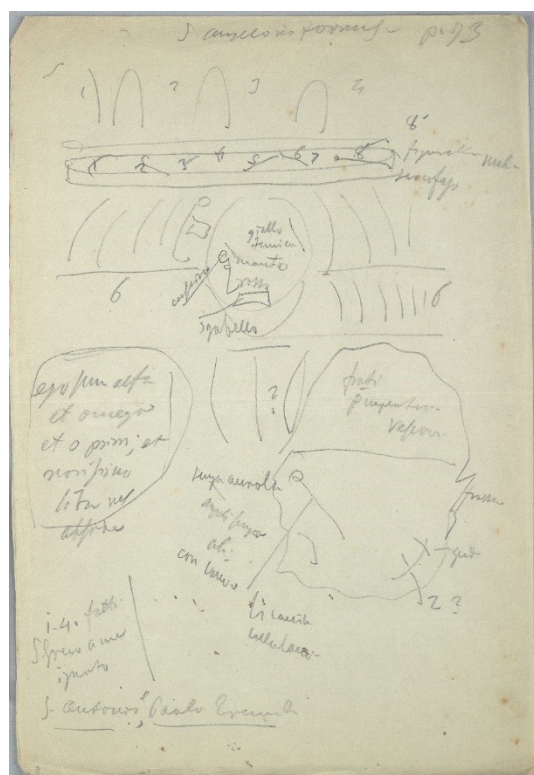
Da affreschi  
*Storie del Vecchio e Nuovo Testamento*  
 Sant'Angelo in Formis, Basilica  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c.  
 90r<sup>240</sup>

<sup>239</sup> Già pubblicato in CIAMPI 1999-2000, fig. 65a; LEVI 2003, fig. 8 (p. 66).

<sup>240</sup> Pubblicato già in Levi 2003, fig. 9 (p. 66).



Da affreschi  
*Storie del Vecchio e Nuovo Testamento*  
 Sant'Angelo in Formis, Basilica  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273),  
 fascicolo, c. 89r<sup>241</sup>



Da affreschi  
*Storie del Vecchio e Nuovo Testamento*  
 Sant'Angelo in Formis, Basilica  
 BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, c.  
 91r

<sup>241</sup> Pubblicato già in LEVI 2003, fig. 8 (p. 66).







Da affreschi

*Storie del Vecchio e Nuovo Testamento*

Sant'Angelo in Formis, Basilica

(affreschi esterno basilica)

[foto: Vincenzo Ierro]







Da affreschi  
*Storie del Vecchio e Nuovo Testamento*  
 Sant'Angelo in Formis, Basilica  
 [foto: Vincenzo Ierro]







Da affreschi  
*Storie del Vecchio e Nuovo Testamento*  
 Sant'Angelo in Formis, Basilica  
 [foto: Vincenzo Ierro]



Da affreschi  
*Storie del Vecchio e Nuovo Testamento*  
 Sant'Angelo in Formis, Basilica

Fondo: BMV, Cod. It. IV 2032 (=12273), fascicolo, cc. 71v, 86r-90v<sup>244</sup>

<sup>244</sup> Parte di questi disegni sono già pubblicati in LEVI 1988, fig. 59; LEVI 2003 figg. 8-11.

c. 71v	Note manoscritte [part. del <i>Cristo</i> <i>in croce</i> ]	<p>Testa rotonda, volgare – Cristo in croce – Cristo in croce nell'interno della chiesa di S. Angelo in Formis vicino Capua</p> <p>Vedi Lucca, vedi Pisa, vedi S. Angelo in Formis per il I caso, vedi [***] ed altri a Pistoia ed altri II caso</p> <p>This first known Byzantine representation of the subject (ninth century) depicts him (Cristo) in an upright position, and with outstretched arms, triumphant even in the death – The later ones shows him with closed eyes and sunken form as if the relaxed limbs had up longer the power the body which is hanging swayed towards the right side. Kugler p. 55</p>
	Appunti grafici [part. del <i>Cristo</i> <i>in croce</i> ]	<p>vedi differenza a S. Urbano – rosso – giallo – righe rosse - rosso</p> <p>contorno – largo</p>
	Appunti grafici, affreschi esterni	<p>Storie di Sant'Antonio Abate e San Paolo eremita – Storie a S. Angelo in Formis, sotto le 5 arcate all'esterno della chiesa –</p> <p>1- Eremita col bastone, diavolo con bastone, eremita con bastone – [***] – altro eremita seduto – specie di cane o mostro</p> <p>2 – i due eremiti si abbracciano nella grotta – alberi nel mezzo</p> <p>Centro angelo – [***] - Madonna</p> <p>3 – albero, corvo con pane – eremiti che dividono il pane in un piatto</p> <p>4 – Santo portato da due angeli davanti l'eremita – angeli deforme – S. Paolo dopo morto portato dagli angeli incatenati a S. Antonio</p>
c. 86r	Note manoscritte	<p>«In nomine domini nostri Jesu Christi: anno ab incarnatione ejus millesimo sexagesimo quinto ... Et integrae tribus ecclesiae subjectae, et pertinentes ad ipsa ecclesia S. Michaelis Archangeli... quae totae ipsae praenominatae ecclesiae a vetustate consumptae sunt (Ex reg S. Angelo in Formis p. 17)»</p>

Pag. 14 La chiesa di S. Angelo in Formis, Luigi Catalani, Napoli 1844<sup>245</sup>

S. Angelo in Formis

Di fatto essendo la chiesa rimasta nel primitivo stato senza aver scimento, solamente nell'anno 1073 a richiesta (secolo 12, fine – 1000/1100) del pontefice S. Gregorio VII, e del Principe Riccardo I Normanno Conte di Aversa, l'Abate Desiderio di lato la chiesa di S. Angelo in Formis, e vi edificò un Monistero, somministrando copiosi soccorsi all'opera anche l'Arcivescovo di Capua Erveo (1)

(1) chron. Cassin. Lib. 3 cap. 37

Nella porta maggiore leggesi la seguente iscrizione «Conscendes coelum si te cognoveris ipsum, ut Desiderius, qui sacro complendo legem Deitatis conditit aedem ut flamine plenus ut capiat fructum qui finem nesciat ullum», p. 11<sup>246</sup>

L'Abate Desiderio accanto [\*\*\*] al Sommo Pontificato col nome di Vittore III etc., p. 12<sup>247</sup>

Intanto la chiesa di S. Angelo ampliata, come si è provato ai tempi di Desiderio Abate, propriamente nel 1073 mancava ancora del rito solenne della pubblica consacrazione, etc., p. 15<sup>248</sup>

Dissertazione nelle varie vicende della chiesa di S. Angelo in Formis in Diocesi di Capua

Dalla Stamperia Arcivescovile 12 febbraio 1839

Marco Lomonaco Vicario Generale

Volta

c. 86v

Questioni di diritto

---

<sup>245</sup> L'estratto è tratto dall'opuscolo di Luigi Catalani su Sant'Angelo in Formis. Cfr. CATALANI 1844, p. 17.

<sup>246</sup> Il passo è tratto da LOMONACO 1839, p. 11. È presente un errore di trascrizione, una inversione di rigo, questo è l'estratto esatto: «Conscendes coelum si te cognoveris ipsum, ut Desiderius, qui sacro flamine plenus, complendo legem Deitatis conditit aedem, ut capiat fructum qui finem nesciat ullum».

<sup>247</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>248</sup> Ibidem, p. 15.



«La chiesa di S. Angelo in Formis d'ignota fondazione «essendo stata edificata nel territorio dei Vescovi di Capua, etc.»<sup>249</sup>

Desiderio Abate e poi Vittore 3 papa vedi Kugler p. 71 vol. I

«For examples, when Abbot Desiderius of Monte Cassino (afterwards Pope Victor III) rebuilt the church of his monastery, he was compelled to hire mosaic-workers from Constantinople, who instructed several pupils in the art»<sup>250</sup>

c. 87r	Note manoscritte	vedi al Laterano le pitture di S. Agnese Roma – vedi Madonna e putto vicino ad Amalfi – si vede in questa testa il tratteggio del pennello – colore più fuso – lo stesso sistema ma molto meglio che dentro vedo che esso non ha dipinto nell'interno – ma dei scolari – credo che abbia forniti i disegni (forse non suoi) oppure abbia diretto il lavoro ma non trovasi l'esecuzione del di fuori, ne il tipo e le forme. O bensì il metodo lo stesso ed i caratteri in generale - Vedi le differenze dell'angelo che porta la Madonna con quello dell'interno rappresentante uno degli Evangelisti con quelli del Giudizio etc. – Vedi il Cristo stesso nell'abside quanto è brutto – Se sotto non vi fosse l'iscrizione dove dice che Desiderio etc., penserei essere queste pitture d'altra mano
--------	---------------------	---

Appunti grafici [ <i>Madonna e Arcangelo Michele</i> ]	Capelli – giallo, contorni rossi e perle – vedi Melfi Madonna - azzurro – rosso – sia la scuola di Otranto, vedi Melfi, e Napoli – questo angelo non manca di certa eleganza bizantina non è così di quello di dentro – questo il movimento non è [***] le proporzioni quelle – rosso scuro – moderno del 1500-1600 – vedi pitture a Padova – bianco, azzurro – azzurro, rosso, bianco, a righe l'abito – elegante – azzurro – volazzo – rosso e bianco – elegante et [***] magro e lungo – arco di pietra – rossastro ombre – rossastri con lumi verdi – testa rotonda, capelli a treccie sparse (vedi S. M. Maggiore, Roma, fuori) legati con
---	---

---

<sup>249</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>250</sup> Il passo è estratto dall'*Handbook* di Kugler. Cfr. KUGLER 1855, I, p. 71.

cordelle o bende - ornato – giallo – giallo – bende – colore più fuso del di dentro, tipo elegante, Bizantino – non manca di maestà ne di certa proporzione (non così il di dentro) – la testa nel tutto rotondeggia – però risalta la massa chioma [\*\*\*] – Le [\*\*\*] dell'occhio rosso scuro, i profili delle canne strette del naso e della bocca piccola, naso a punta e mani strette, mento rotondo – giallo – bianche – fondo giallo – pare che ci fosse così il segno di croce? Bianca – rossa – rosse – bianche – azzurro – rossa perle – giallo fondo – bianche – bianco – giallo – bianca – rossa – azzurro – rosso – fondo giallo – fondo giallo – azzurro perla – bianche – bianche - pendenti perle bianche – mano – bianche – gialli

c. 87v    Appunti grafici    Evangelista nell'abside – angelo vicino al Cristo, un evangelista  
[*Evangelista*]    deforme – quale differenza da questo e quelli altri dell'interno, all'altro che porta la Madonna nel 2 arco sopra la porta – vedi 4 Santi Coronati a Roma – libro – azzurro – lume bianco – rossi – azzurro chiaro – tozzo – quanto è inferiore a quello di fuori che porta la Madonna

[*Dannato*]    Inferno – serpe - donna - mano – diavolo con serpe nelle mani, la quale serpe attorciglia i colli delle 2 figure

Particolari    Abate colla chiesa, abate Desiderio III – giallastro – sotto verde,  
[*testa, mano,*    il colore è caduto  
*piedi*]    Mano del libro deforme – abside  
Deforme – piede del Cristo, abside – deformi  
Cristo meschino, testone immenso, occhi grandissimi, cana del naso strettissima, punta di naso, bocca piccola

c. 88r    Note    Tutte all'intorno sono storie del vecchio e nuovo testamento,  
manoscritte    quelle del vecchio sono coperte di bianco meno 4 storie ai lati della porta 8cioè nelle due navati laterali) tutte le altre sono coperte di bianco – quelle della navata di mezzo le storie della

passione di Cristo sono visibili e rovinati molto ma gli [\*\*\*]  
figure dei profeti coi loro cartelli e nomi, figure intere – [\*\*\*] –  
Nell'abside Eterno Padre ed i 4 segni degli Evangelisti sotto  
l'abate che dicesi Desiderio poi papa Vittore III colla cana lunga  
tra fino in terra, ed il mondo ad ostia (Gravina, metà azzurro e  
metà bianco) – metodo – le carni sotto sono verdi poi posto il  
colore ruvido giallastro e [\*\*\*] maggiori ed è contorni con colore  
rossastro – sulla [\*\*\*] Aureole senza rilievo – pieghe rette  
angolari e filettale bordi di bianco – teste larghe nella zucca [sic]  
– occhi grandi come bue  
Colore verde sotto – chiaro giallo i lumi – i scuri e contorni [\*\*\*]  
sofferto – Alcune storie sono deformi – figure anche tozze, e  
meschine, altre lunghe sempre meschine e testoni  
S. Angelo in Formis presso Capua – Catalani

Appunti grafici [particolari dell' <i>Inferno</i> ]	Occhio dello spaventato – macchie – figure con segni al colo – diavolo – ali – manca – ali – [***] dannato – lingua – giallastro – tetro – incatenato colo mani e piedi – diavolo nel colore – vola diavolo – IVDAS Giuda – [***] coi corpi – parte di una figura non vestita – ali – diavolo che porta avanti uno che è incatenato – serpi – catene – mura – testa – cinta di mura – piede – vedi Exultet palazzo Barberini a Roma <sup>251</sup>
---	--

Beretto di Cristo pellegrino con due apostoli in una delle storie  
della vita di Cristo

c. 88v	Note manoscritte	Basilica vedi Kugler p. 28, definizione della Basilica – Kugler dice a pag. 71 vol. I che l'Abate Desiderio (poi papa Vittore III) quando vi fabbricò il monastero, fu obbligato chiamare da Costantinopoli i lavoratori di mosaico – Chiesa di S. Angelo in
--------	---------------------	---

---

<sup>251</sup> Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 592

Secondo Lucinia Speciale l'esecuzione di questo rotolo risale al tempo dell'ascesa di Desiderio da Montecassino al soglio pontificio, nel 1087 circa. Cfr. SPECIALE 2000, nota 7 (pp. 193-194).

Formis, due miglia da Caserta con mosaici del 1073 – vedi Catalani

When Abbot Desiderius of Montecassino ([\*\*\*) Pope Victor III) rebuilt the church of his monastery, he was compelled to hire mosaic-workers from Costantinople who instructed several pupils in the art – pag. 71 Kugler

Appunti grafici, *Cristo dell'abside* colomba – righe verdi sotto azzurro – aquila – intarsi – fondo azzurro sotto bianco – azzurro – ombre rosse rifatto di giallo intorno – libro – giallo – caduto il colore – abito azzurro – ombre rossastro – e righe gialle arlecchino – pieghe affolate [\*\*\*) - azzurro fondo – chiesa – angelo – angelo – abate Desiderio con chiesa in mano - Abate Desiderio? che presenta il modello della Chiesa, fu poi Vittore III (papa)?

così per le sopracilie – grandi occhi – un poco alla [\*\*\*) – rosso – giallo – rossastro – vedi Lucca, vedi Pisa – verde – rosso – bue rosso triste – bianco – rosso – azzurro – verde – orecchi – rosso - verde – verde – [\*\*\*) rossastra – lume – anatomia – bianco – verde - rosso – azzurro [\*\*\*) - rosso nelle ombre – azzurro – rosso preparazione e scuro – colore azzurro caduto – [\*\*\*) - filetto bianco – Cassinese – [\*\*\*) tutto perduto – Vedi mosaico a S. Maria Trastevere

Pianta della chiesa alcune storie di Santi ed eremiti – REX IUBET ITS ANUS PIUS H STERIT – così scritto sotto la seconda storia dell'interno, a dritta di chi guarda ossia a sinistra - sopra arco della porta – ½ figura di angelo – che non manca di severità nobiltà e certa eleganza – sopra le mezze figure della Madonna portata in cielo da due angeli uno antico e l'altro rifatto a nuovo – l'antico quanta forza di esecuzione

Madonna col Bambino in mezzo a due angeli con teste grandi pesanti – sotto altre 6 figure – fatte mezze figure, sante donne – tutte queste lunghe e magre

- c. 89r      *Crocifissione*      Sopra qui [\*\*\*] altre storie che sono coperte in alcune lungo è caduta la [\*\*\*] si vede la pittura – fondo cosa vista l'agnello o il diavolo – angelo - donna – azzurro colore – angeli cadenti – angelo pare spaventato – rosso – occhi aperti e vivi – giallo – oro – largo – vedi S. Clemente Roma – azzurro – verde – oro – tagliano la veste di Cristo – rossastro con lumi a vista – Salomone Rex – essendo caduto il bianco si vede la pittura – finestra – vedi Pisa e Cristi del 1050, vedi Lucca – rossastro - si vede sotto il bianco dove è caduta la pittura – finestra - storia del vecchio testamento – ornato – rifatto - MORTI VITA [\*\*\*] ED MORS MORIENTE [\*\*\*] – capitello – capitello – colonne – nell'arco interno sopra fondo rosso, rozzo ornato – rosso arco - secolo 11 – undicimo – 1000-1100 dunque fine del secolo 11
- c. 89v      angeli – suona la tromba – spaventati – suona – forme [\*\*\*] pesanti – vedi ai 4 Santi Coronati, Roma – fondo azzurro – Angelo suona, figure tozze non sono come quelle di fuori – finestra – finestra – bianco – angelo – [\*\*\*] senza croce – mondo – mondo? – [\*\*\*] – rosso – angeli – sono 6 angeli – tipi degenerati – azzurro fondo – largo – 6, 5, 4, 3 – sono 6 apostoli – altri uomini con corona – vescovi – scritto – donne con fazzoletto bianco – figure di vescovi – non manca di maestria l'angelo – colgono fiori da [\*\*\*] dei ragazzi – una testa fatta a parte – figura con fioretti in mano ritta in piedi – come sente dell'Orcagna Pisa non manca di Maestà l'angelo collo scritto - inferno – una testa fatta a parte – porta da dove si entra
- c. 90r      Note  
manoscritte      Figura di angelo sotto il Cristo nell'abside della chiesa – ora predomina nelle carni una tinta biancastra che tende al giallastro – il verde vicino le ombre ed il rossastro circolato [sic] nelle

ombre coi due macchie nelle guancie – colori accesi, spinti, brutti, e stuccati che strillano senza fusione – la diversità dalla parte fuori della chiesa e quella nell'interno è immensa – così anche un trattamento ho è rifatto posteriormente alla fine del 1200, oppure altra mano – vedi vico ad Amalfi, Madonna del Rosario – Vedi Pisa, Lucca, i più brutti

c. 90r	Appunti grafici, <i>Arcangelo</i>	Ornato - verde – sopracilia piccola, occhio grandissimo – così indicate – M – H – verde – verde scuro – rosso – verde azzurro – giallastro – verde rossastro – azzurro – azzurro – giallastro – bianco – non vedesi la Croce – azzurro – azzurro – verde – due ordine di piume tutte azzurre – rossastro giallo – rifatto bianco – rosso con [***] - calzoni
--------	--------------------------------------	--

Traccia di macchia rossa – verde – tutto verde – traccia di macchia rossa – [\*\*\*]

c. 90v	Note manoscritte	Metodo [***] sotto tutti è verde ruvido poi sopra la finta massa della carne (giallastra biancastra) lasciando in alcuni luoghi cioè dove vedesi il verde la sottoposta preparazione e nelle guancie una macchia rossastra cioccolata sopra – così occhi ed ombre forti e contorni tirati a linee di detto rosso è decorazione – in lontano fa il suo effetto (brutto indicato perché i colori strillano e non sono fusi) – il colore è ruvido e grasso brutto – Qualche lume però principale è dato talvolta per correggere i lavori che si direbbe a stampo fatto di decorazione in poco tempo – così gli [***] dato il tono a tutto l'[***] parti sopra i lumi a righe rette intorno – i contorni duri eguali da capo a fondo – S. Angelo in Formis
--------	------------------	---

Appunti grafici, testa	Rosso vivo cinabro – verde – chiaro sopra – verde – color chiaro – verde – macchie rosse postato che era sopra – verde sotto – bianco – bianco – color carne spesso, giallastro – verde
------------------------	---



– bianche – rossastro – giallo – bianco – azzurro – contorni  
larghi – giallastro – testa d’una figura col fiore, nel Paradiso,  
ordine I il più vicino a chi guarda alla sinistra della Porta di chi  
guarda

## La minuta sull'arte napoletana per la *History of Painting in North Italy*

### Descrizione

La minuta, oggi conservata alla Biblioteca Marciana di Venezia, è composta di 125 carte.<sup>252</sup> Il testo e la grafia sono in linea con la tipologia di documento, ossia quello di bozza manoscritta in fogli di piccolo formato destinata alla correzione ed ampliamento nelle successive fasi redazionali. Lo scritto, spesso non lineare, è ricca di cancellature e correzioni; la grafia è nella forma minuscola corsiva. Ogni carta è numerata con un numero in alto destra, più o meno continuo;<sup>253</sup> talvolta è presente anche un numero in alto a sinistra, inserito tra parentesi quadre, assegnato in Biblioteca Marciana all'atto dell'inventariazione.<sup>254</sup> Le note a piè di pagina raccolgono indicazioni bibliografiche e le didascalie sui dipinti citati.

Nella trascrizione qui riportata sono state rispettate le parole ripetute al cambio di pagina, così come le sottolineature del testo. Si sono mantenuti gli errori di ortografia, mentre la punteggiatura non è stata seguita fedelmente, preferendo dare al discorso un filo logico. Le abbreviazioni sono state rispettate se comprensibili,<sup>255</sup> sono state invece sciolte nel caso di nomi o altri termini, altrimenti di difficile lettura.<sup>256</sup> Le citazioni in inglese sono state trascritte nella loro interezza e i nomi propri, specie di

---

<sup>252</sup> BMV, *Fondo Cavalcaselle*, Cod. It. IV 2026 (=12267), fascicolo 1, 'Pittori napoletani', cc. 1r-69v. Il formato corrisponde all'incirca al moderno A4 tipografico, ossia 21x32 cm. Le carte che comprendono la trattazione di Cola dell'Amatrice non sono state qui trascritte e analizzate, perché al di fuori degli attuali confini della regione Campania.

<sup>253</sup> Alcune carte presentano lo stesso numero e si distinguono perché in una delle due numerazioni è presente in apice una 'a', come per esempio le carte /124/ e /124<sup>a</sup>/.

<sup>254</sup> Tale numero non è indicato nella trascrizione perché rientra nella sequenza del r/v di ciascuna carta, che verrà pertanto indicata tra parentesi quadre.

<sup>255</sup> Esempio: 'p.' o 'pag.' per pagina, 'ms.' per manoscritto, 'n.o' per numero.

<sup>256</sup> Esempio: ove si legge nella minuta 'Mad.a' si è sciolta in 'Madonna'.

artisti, spesso indicati in modo diverso, non sono stati uniformati secondo la conoscenza moderna.<sup>257</sup>

## Trascrizione

[c. 1r] /86/ Napoli

Le cose vedute ultimamente a Napoli nel ex Convento di Donna Regina; freschi di differenti epoche i quali sono nella gran sala ora ridotta ad uso di Corte d'Assise (o di Tribunale), non cambiano punto ciò che noi abbiamo esposto riguardo all'arte che precede l'epoca di cui ora si occupiamo.<sup>258</sup>

Epoca (di pittori) anco questa non meno confusa ed incerta della precedente, come pure anch'essa di un'ordine subordinato ed anco d'una fisionomia ove talvolta vediamo tra mezzo l'arte forestiera d'oltrealpi, e [1v] /87/ e quella essere la Fiamminga. Il lettore comprenderà così quanto ditubanza si possa camminare in mezzo a notizie contradditorie se star dobbiamo agli storici di quei paesi, in rapporto anco alle opere alle quali si riferiscono.

Riprendendo dunque laddove abbiamo lasciata l'arte napoletana coi precedenti volumi – avremmo a quelli di aggiungere il Franco del quale vengono indicati in S. Domenico [2r] /88/ Maggiore nella Cappella della famiglia Brancaccio gli affreschi<sup>259</sup> – vedi il foglio qui unito coi soggetti presi da una guida.

Pareti imbrattate da ridipinto e da cattivi vernici ad olio.

Solite composizioni tradizionali; figure meschinette, magre, sia nel carattere come nelle forme loro; e con quelle scorrezioni o difetti che sono propri alle opere di secondo ordine della fine del 1300 e della prima parte del 1400. Pure queste sono tra le più ragionevoli freschi che vedonsi ora in Napoli.

anco per colorito (da quanto vedesi di antico) e sentono di quel modo che direbbesi Senese-Umbro – e del Fiorentino di quello che vedesi in talune opere di ordine inferiore attribuite al Giotto [2v] /89/ Così pure nella prima cappella (che è quella avanti questa descritta) sulla parete dell'altare l'affresco della Madonna delle Grazie,<sup>260</sup> fresco attribuito ad Agnolo Franco, ma che direbbesi essere d'altra mano dagli affreschi ora descritti, però è tanto impasticciato a nuovo che il suo carattere originale potrebbe anco essere svisato.

---

<sup>257</sup> Esempio: il nome del pittore Antonio Solario detto lo Zingaro è scritto a volte come 'Zingaro' e a volte come 'Zinghero'.

<sup>258</sup> Affreschi: Pietro Cavallini (attr.) e aiuti, *Scene della vita di Cristo; Scene della vita di santa Elisabetta; Scene della vita di santa Caterina; Scene della vita di Sant'Agnesa*, Chiesa di Donnarregina.

<sup>259</sup> Affreschi: Pietro Cavallini (attr.), *Storie di sant'Andrea, san Giovanni Evangelista e della Maddalena*, Chiesa di San Domenico Maggiore, Cappella Brancaccio.

<sup>260</sup> Tavola: Roberto d'Oderisio (cerchia di), *Madonna delle Grazie*, Chiesa di San Domenico Maggiore, Cappella di Maria Maddalena.

Nella stessa chiesa noi abbiamo nella Cappella S. Bonito un quadro<sup>261</sup> con i Santi che vedete indicati nel qui unito foglio n. [\*\*\*] Caratteri questi della fine del 1400 – opera dozzinale, e quindi d'un modo ben diverso degli affreschi ed evidentemente d'altra mano. Quest'opera si direbbe assomigliare a quelle degli Umbri o Senesi per esempio a quelle del modo del Fungai; del Guidoccio [3r] /90/ e dei seguaci di Benvenuto di Giovanni et.

#### Agnolo Franco

In Duomo

La tavola nella Cappella della famiglia Capece Galeota (di fianco alla maggiore) colla Madonna e bambino, e sotto l'effigie di Rubino Galeota, la qual figura dicesi aggiunta posteriormente – è pittura talmente ricoperta o imbrattata da ridipinto che non può formarsi un giudizio.<sup>262</sup>

Ecco quanto noi abbiamo di Agnolo Franco.

Colantonio

Abbiamo nel capitolo IX. pag. 317 vol. I. di Giotto e suoi contemporanei a Napoli<sup>263</sup> ricordato Colantonio per la ragione del quadro a S. Antonio Abate coll'anno 1371.<sup>264</sup> Abbiamo detto che due differenti pittori sono quello che fecero i due quadri – cioè quello del S. Antonio Abate del 1371 [3v] /91/ e quello del S. Girolamo che toglie la spina al leone ora al Museo di Napoli.<sup>265</sup>

Noi ritorniamo sopra solamente per dire qualche cosa sul secondo di questi quadri. Il San Girolamo che toglie la spina. Questa pittura ha tutta l'impronta d'arte forestiera, e tale e di tanto merito che fu giudicato anco lavoro dell'Uberto o di Giovanni Van Eyck.<sup>266</sup>

Rivedendo tale opera, noi mentre riscopriamo tutto il merito di questo lavoro di carattere fiammingo, pure non ci sembra che presenti l'indole ed il carattere proprio, ed il sapere delle opere dei fratelli Van Eyck. La pittura è di valente maestro di educazione fiamminga. I caratteri sono quelli dalla metà del 1400 alla fine dell' 1400. Nel vostro manoscritto a pag 19 [4r] /92/ voi parlate della segnatura. Quanto al legno è meglio non parlarne – io ve ne ho scritto, e voi mi avete data la risposta per cui non ritorno sopra. Solo sappiate che è una tavola grossa. Larga inches 58 ½ alta inches 48 ½ circa. Molta severità di carattere. Gravemente seduto e quasi di faccia. Tiene con una mano la zampa del leone e coll'altra, con punta di temperino, o coltello, cava la spina. Aureola alcun poco rilevata e

---

<sup>261</sup> Trittico: Angiolillo Arcuccio, *Madonna che allatta il Bambino tra san Giovanni e sant'Antonio*, nella lunetta *Padre Eterno e Annunciazione*, proveniente dalla Chiesa di San Domenico Maggiore, Cappella San Bonito.

<sup>262</sup> Tavola: Pietro Buono, *Madonna delle Grazie e il Beato Rubino Galeota*, Duomo, cappella Capece-Galeota.

<sup>263</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 317.

<sup>264</sup> Trittico: Niccolò di Tommaso, *Sant'Antonio abate in trono ed angeli musicanti, i santi Francesco d'Assisi e Pietro, Giovanni Evangelista e Ludovico di Tolosa*, proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio Abate.

<sup>265</sup> Qui riporto una stessa nota del Cavalcaselle: «Come il Tutini suppose vedi libri di Catalani che avete con voi». Fa riferimento alle notizie del Tutini riprese dal *Discorso* del Catalani. Cfr. CATALANI 1842, pp. 10-13.

<sup>266</sup> Tavola: Colantonio, *San Girolamo nello studio*, proveniente dalla chiesa di San Lorenzo Maggiore, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.

dorata. Ha beretta bruna calda lacchiccia aderente al capo. Indossa un manto color bruno caldo. La sottoveste è più scura dell'abito ma sempre di color caldo piombo. Buono il partito delle pieghe. Molta elasticità ed anco eleganza nel girare delle pieghe. Ha una lunga barba alquanto grigiastra. [4v] /93/ Il leone ha del grandioso sia nelle forme, nella sagoma come nel disegno. Gli sta seduto davanti e colla testa guarda chi guarda il quadro – per metà del corpo ha il pello – formano un bel gruppo. Il colore è giallastro piombo-bruno. Il disegno è fermo, netto, preciso e rende e definisce, con molto sapere, e con nettezza le forme, le quali sono studiate in tutta le sue parti, ed in tutti i dettagli.

La scena è entro una stanza tutta coperta di legname – vedete le scanzie, la scrivania ed i molti oggetti – il suo cappello rosso – i finti cartelli – la bollo – il topo, etc.

Il grande del gruppo è alquanto impiccolito a cagione del interno, (il quale se da se soddisfa) [5r] /94/ soddisfa, è però troppo piccolo per quelle figure. Le carni sono di tono caldo brunastro, ma basse di tono ed alquanto triste – vinacee piombo – tendenti all'olivastro nelle ombre. Lavorato con corpo di colore, modellando a solido impasto. Gli accessori, come si disse, ed ogni singola cosa sono nettamente indicati – per esempio la barba, i capelli, il pello del leone si possono contare. Così i finti chiodi, le vene del legname. Il lavoro è tutto fiammingo. L'intonazione generale è pure brunastro bassa ed intera di tinta – vedesi molta giustezza nel valore locale delle tinte, e mostra che sentiva la prospettiva aerea. Pare vedere l'arte [5v] /95/ fiamminga dietro a quella dei Van Eyck, ma non la grande dei fratelli Van Eyck.

Chi ne è il pittore? qui si entra in un labirinto, o meglio si continua in quella incertezza che si è camminato fino ad ora, e che si camminerà anco in seguito coi pittori che tengono dietro a questo. La più ragionevole delle supposizioni mi pare sarebbe quella di tenersi ai caratteri del dipinto e dirsi perciò lavoro fiammingo. E questo può esser fatto in Italia ed anco a Napoli da forestiero di quello che essere lavoro di uno Italiano educato da qualche fiammingo. [6r] /96/ Accettando come nome di convenzione il Colantonio del secolo XV di educazione fiamminga, continueremmo d'ora in poi a ricordare opere d'un genere a fisionomia d'arte che portano caratteri forestieri del modo fiammingo sopra notato le quali vedonsi in Napoli. Tale importazione d'arte in Italia può aver contribuito il re Renè, che si dice pittore esso stesso. Questi può aver chiamati pittori del suo paese, oppure possono essere venuti con lui, od anco di lor volontà in cerca di lavoro sperando trovare favore sotto il re conazionale. Sia una causa, o sia l'altra, il fatto è, che l'influenza fiamminga è visibile in Napoli. Dunque si osserva come si disse che tal maniera fiamminga incomincia con questo quadro del S. Girolamo e la vedremo continuare per tutto il secolo XV. [6v] /97/ Noi abbiamo con questo quadro il miglior lavoro di questo carattere senza vedere a Napoli precedenti e scuola per arrivare fino a questo punto. È il miglior lavoro di questo carattere forestiere che ora continueremmo ricordare in altre opere.

[7r] /98/ Zingaro?

Subito abbiamo una tavola ricordata al vol. I. pag. 336<sup>267</sup> a San Lorenzo Maggiore sotto il nome dello Zinghero<sup>268</sup> rimarchevole per l'assomiglianza alla maniera Fiamminga che tiene a quella del Rogier Van der Weyden. Questa fosse collocata sopra a quella descritta qui sopra del S. Girolamo. Il quadro del quale parliamo vedesi sull'altare di S. Francesco nella crociera a dritta, a S. Lorenzo Maggiore. Il santo nel mezzo (S. Francesco) ritto che colle mani da le regole dell'ordine ad una moltitudine di Santi e Sante etc. che gli stanno in ginocchio davanti. Superiormente [7v] / [99] / due angeli sul volare con due cartelli con scritti analoghi. Questa pittura di carattere fiammingo ha qualche cosa di meno grande o di meno largo del S. Girolamo descritto, ma è eseguito colla solita precisione tutta fiamminga, e porta caratteri propri e l'educazione di quelli pittori di Fiandra al seguito di Rogier Van der Weyden. Voi l'avete bene descritto a pag. 27 e 28 del vostro manoscritto collo stampato.

S. Domenico Maggiore. Zinghero

Di questo stesso carattere d'arte è una deposizione dalla croce (vedi vostro manoscritto p. 27 e 28) collo stampato. Il quadro però a S. Lorenzo è superiore a questo a S. Domenico Maggiore e questi è dato pure allo Zinghero<sup>269</sup> [8r] / 100 / vedi disegno – tavole.

S. Pietro martire. Zinghero<sup>270</sup>

S. Vincenzo ritto della persona, col libro, e colla mano alzata in atto di benedire, o meglio di parlare. Veduto di fronte, vestito di bianco e nero. Dipinto entro una finta nicchia (grandezza naturale) i numeri 2 ed il 6 due mezze figure dell'annunciazione la Madonna e l'angelo. Quelle sono o rifatte od aggiunte perché hanno caratteri del secolo XVII (1600) N. 3 un interno S. Vincenzo – una donna gravida ed un uomo.

N. 4 S. Vincenzo che predica in pulpito e davanti si vedono uomini e donne con diversi costumi che ascoltano. Costumi forestieri (ma che mi hanno detto erano in usanza a Napoli coi loro re forestieri?)

N. 5 S. Vincenzo in ginocchio prega davanti alla pittura di una Madonna col putto.

N. 7 si vede sul davanti un putto colla testa tagliata. Lo stesso rissussitato, un uomo da vicino, in ginocchio (padre?) una donna (madre?) ed il Santo che fa il miracolo, e quattro persone che da un lato entrano nella stanza

8. Cristo – benedice S. Vincenzo

9. Castello – Santo sospeso in aria – mare ed una nave (burasca?)

10 – predella. S. Vincenzo, dietro un frate ed una donna [8v] / [101] / che si contorce, pare indemoniata, ed altre figure tra le quali un povero.

---

<sup>267</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 336.

<sup>268</sup> Colantonio, *San Francesco che consegna la regola*, proveniente dalla chiesa di San Lorenzo Maggiore, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.

<sup>269</sup> Tavola: Colantonio, *Deposizione dalla croce*, proveniente dalla chiesa di San Domenico Maggiore, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.

<sup>270</sup> Polittico: Colantonio, *San Vincenzo Ferrer e sue storie*, proveniente dalla chiesa di San Pietro Martire, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.



N. 11. Morte di S. Vincenzo – frati da un lato e l'altro tra i quali un vescovo; l'anima è portata in cielo, e da una finestra si affaccia il Padre Eterno. Questa pittura di carattere e di maniera fiamminga è da collocarsi tra le migliori che vedonsi in Napoli di questo tempo.

Tale lavoro mostra essere della fine del 1400.

Il colorito di tono forte e magro alquanto brunastro, e basso di tono ma [9r] /102/ ma in molte parti e abbrunito, e scuro. La scene come le figure sono gruppe bene ed animate, le pieghe angolari ma segnate con fermezza e precisione. Il tutto nettamente definito. L'autore che fece il S. Girolamo potrebbe egli dopo aver dipinto questo quadro? o sarebbe questo un suo allievo? Certo che quanto al merito del lavoro ed alla fisionomia dell'arte è cosa che non è fuori di luogo il pensare benchè qui sia predominante il carattere Italiano. Questo lavoro pure è dato allo Zinghero. Si direbbe un Italiano educato al modo fiammingo. [9v] /102/ Ora partendo da queste opere le quali hanno una impronta od un carattere fiammingo, almeno quanto educazione unito a caratteri Italiani [10r] /102x/ si direbbe un Italiano educato al modo fiammingo. Si domanda in Italia o fuori, a Napoli o fuori d'Italia? Ecco il difficile, e molte parole può dirsi in favore e contro. Quello che è certo si è che troveremmo pitture in Napoli d'altra mano date ad altro pittore per esempio a S. Simone Papa ove avremmo di nuovo i caratteri forestieri. [10v] /103/ quanto al nome di Colantonio si potrebbe domandare per prima cosa se mai fosse questo stato scambiato con quello di Antonello per ciò che riguarda la storia raccontata dal Sumanzio<sup>271</sup> – e nel tempo stesso essere stati in Italia pittori venuti [11r] /111/ 104/ da Fiandra con Renè; o dopo anco che Renè si fosse stabilito in Italia? E mentre che il nostro Antonello era assente non potrebbe il chiamato Colantonio essere uno dei forestieri stabiliti in Napoli, e col tempo esser chiamato Napoletano, ed il nome Italianizzato, e così dagli scrittori lontani da quel tempo creduto anco di nascita Napoletana? Tutto è lecito supporre senza nulla affermare, intorno a questi pittori napoletani.

Abbiamo veduto per esempio Antonio d'Alemagna e Giovanni da Murano e poi Antonio e Giovanni da Murano il quale Antonio d'Alemagna si voleva a fosse Antonio da Murano vedi sopra a pag. vol. IV. [11v] /105/ Tutta questa complicata questione può nel fondo tiene un fondamento di verità, solamente pare essere stata arricchita o forviata (ed anco in buona fede) da scrittori lontani dal tempo in cui furono fatte quelle opere mancando quelli di documenti.

Per cui non sarebbe fuor di luogo come si disse, fossero stati fatti Napoletani o Napoletano, quei pittori, o quel pittore delle opere ricordate. Le altre opere che noi ora ricorderemmo come una continuazione del modo forestiero –

a S. Severino

---

<sup>271</sup> Si riferisce alla lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel, all'epoca nota attraverso fonti indirette quali LANZI 1809-1810, II (1809), pp.294-295; PUCCINI 1809, p. 37.

per primo di questa seconda categoria è il quadro nella chiesa sotterranea a S. Severino dato allo Zingaro pure.<sup>272</sup> [12r] /106/ Correggiate la descrizione nel vostro manoscritto come qui la vedete nel mio disegno quanto ai caratteri sta bene ciò che è detto nel vostro manoscritto a pag. 32.

Vi mando queste note perché vediate se avete nulla da prendere. Colore scuro, tetro, contorni scritti – colore magro nelle carni – ombre rilevate. Pieghe angolari ed al modo fiammingo. Figura del S. Severino seduto in trono vestito con pontificale è una figura abbastanza ragionevole e di buone proporzioni, non manca di certo severità di carattere. Così superiormente il S. Girolamo.

Il modo fiammingo anco come carattere trovasi specialmente pronunciato nel S. Giovanni Evangelista il quale sembra una figura d'un seguace del V. Weyden come vedesi in talune pitture dei pittori di Westfalia ed in quelli lungo il Reno e vicini paesi. Il tipo Italiano lo troviamo specialmente nel S. Sossio e Savino i quali sono i migliori. [12v] /107/ Il disegno pure è scritto e fermo. La pittura ha molto sofferto; il colore è alterato ed è divenuto scuro-nero e pesante ed in molte parti è stato ridipinto; sia nelle carni come nelle vesti e nei fondi per esempio come può vedersi nel S. Girolamo e nel San Paolo.

Zingaro.

N. 6 al museo di Napoli. Tavola figure di grandezza naturale. Si dà allo Zingaro.<sup>273</sup> Madonna col putto seduta in trono. Il putto seduto sulle ginocchia benedice – gruppo sia figure e caratteri sente dell'Umbro. Sotto un baldacchino nel quale due angeli seduti tirano le corde – gli ornati ricordano il modo dei pittori Umbri. Sul davanti S. Paolo da un lato, e dietro a questo un Santo Vescovo (S. Asprenus?) e tra queste una donna, e nell'angolo il creduto ritratto del pittore. [13r] /108/ Dall'altro lato S. Pietro e S. Sebastiano una Santa donna, ed un'altra figura. Il fondo formato da pilastri con ricchi capitelli in sfuggita che sostengono le mura delle pareti. Figure di grandezza naturale di carattere alquanto pesante, ma rese con fermezza e precisione. Uno stile di pieghe largo, ma alquanto convenzionale. Un disegno fermo e preciso e scritto. Colore di veicolo grasso, e modellato con corpo di colore – fuso e smaltato. L'intonazione è giallastra calda tendente al rossastro, ma trista e bassa di tono cupa ed alquanto intera. Però nel tutto vedesi qualche cosa d'inanimato, d'immobile, d'incantato. E nel tutto le figure hanno qualche cosa di grave, e di pesante ancora. [13v] /109/ Il colore però ha sofferto ed è cresciuto di tono, in molte parti è anco ritoccato. Questo è un quadro dei più importanti in Napoli dato allo Zingaro. Mostra caratteri del 1500 ed una impronta quale vedesi nelle opere d'arte a Napoli, e quindi una certa assomiglianza d'arte, [benché sia questo quadro di maniera più larga più formata e più sviluppata] con una parte degli affreschi a S. Severino dati allo Zinghero. [14r]

---

<sup>272</sup> Polittico: Maestro di San Severino, *San Severino apostolo del Norico in trono*, ai lati *santi Giovanni Battista ed Evangelista, Severino Monaco e Sossio, Madonna col Bambino, santi Girolamo e Paolo, Pietro e Gregorio*, proveniente dalla chiesa sotterranea dei santi Severino e Sossio, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.

<sup>273</sup> Antonio Rimpatta, *Madonna in trono con Bambino e santi*, proveniente dalla chiesa di San Pietro ad Aram, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.

/110x/ ripetizione: Il quadro che si dà al Solario detto lo Zinghero a Berlino n. 116<sup>274</sup> ci siamo accorti essere di Pier Francesco Sacchi di Pavia (vedete che voi lo troverete nel vostro stampato Fiammingo e nelle vostre note ove per errore anco noi colà l'abbiamo descritto come opera del Solario Napoletano.)

Così i quadri a Monaco i numeri 541 vecchio catalogo. S. Ambrogio – 547 – S. Luigi<sup>275</sup> – cose di poco merito ma che ricordano la maniera di Cesare Magno o d'altro pittore Lombardo ed al seguito del Santi. [15r] /110/ A Berlino n. 116. Antonio Solario detto lo Zinghero. Vedi vostro ms. p. 35. unito ai Fiamminghi. Questo quadro che ha molto (nel modo di trattare il fondo il paese e nell'introdursi tutte quelle cose, od oggetti) non è dello Zinghero ma si siamo accorti, rivedendolo, essere per i caratteri suoi della scuola di Pavia e di Pier Francesco Sacchi di Pavia. Accomodate il vostro manoscritto con quello che ora vi scrivo.

Monaco di Baviera

Nei quadri a Monaco – il S. Ambrogio ed il S. Luigi (pitture mediocri) non sono della stessa mano di alcune delle pitture ricordate a Napoli ma più assomigliano [15v] /111/ assomigliano al modo o maniera della Scuola del Sacchi o del Cesare Magni o di altro lombardo al seguito di quello, cioè del Sacchi.

Passando ora agli affreschi di S. Severino<sup>276</sup> i cui caratteri sono quelli della fine del 1400 e continua con quelli del 1500 e mostrano d'essere eseguiti da differenti mani. Le storie incominciano colla partenza del Santo (vedi iscrizione qui unita) ed è la sola pittura a chiaro-scuro di terra verde. Credete di darla incisa anco nel nostro vol. V. (Trovo nel vostro manoscritto a p. 35 anno 1495?) Il primo dunque La partenza del Santo è a chiaro [16r] /112/ scuro, specie di terra verde, è il migliore. Le altre in seguito sono tutte a colori; e mostrano opere di differenti mani, e si mette avanti i Donzelli come scolari dello Zinghero, e per gli ultimi di tutti (due freschi) Simone Papa che sono i XIX – XX. Soggetto I° a chiaro scuro. Va il giovane a Roma a cavallo preceduto da due fanti armati di lancia, vicino cavalca il genitore una mula – alla sinistra un famigliare a cavallo, viene appresso la nutrice Cirilla assisa su un'asinello assistita da un fante, e seguita da un uomo avvolto in un lungo tabarro, con la testa coperta. Si avviano verso Norcia che si vede in distanza (vedi la qui unita incisione del Rosini).<sup>277</sup> Mie note – terra verde ed i lumi cavati col bianco e le ombre fatte con tinta più scura. I contorni fermi e scritti. Il tutto eseguito con molta decisione. Questa è la migliore [16v] /113/ di tutte – sia come composizione sia come figure sia come paese, le quali non mancano di certa verità e prontezza di movimenti, non che d'individualità di carattere, secondo l'età ed il sesso. Le estremità

---

<sup>274</sup> Pier Francesco Sacchi, *I santi Girolamo, Martino e Benedetto*, Kaiser Friedrich Museum di Berlino.

<sup>275</sup> Maestro dell'Adorazione di Glasgow, *Sant'Agostino*, *San Luigi*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek di Monaco.

<sup>276</sup> Affreschi: Antonio Solario detto lo Zingaro e aiuti, *Storie di San Benedetto*, Monastero dei SS. Severino e Sossio, chiostro del Platano.

<sup>277</sup> Tale incisione si conserva nel *Fondo Crowe* di Londra, vedi NAL 86 ZZ 33.1, c. 20 e misura 45x30 cm.

però sono alquanto scorrette e trascurate nella loro forma. Le pieghe marcate nettamente e di forma alquanto angolare, carattere del tempo. Il paese è un misto tra il Fiorentino e l'Umbro sia come paese sia come fabbriche. Questa pittura che aveva già sofferto a cagione dell'umidità, come dai ritocchi parziali, ora subisce un'ultimo ritocco che finirà col peggiorare le sue condizioni.

Perché poi non si sia continuato a chiaro scuro anco cogli altri freschi non sappiamo. Si potrebbe anco pensare che il lavoro rimasto sospeso fosse poi ripreso e con ajuti [17r] /114/ ajuti dietro i pensieri o disegni di chi fece il primo (cioè il detto Zinghero), se lo Zinghero è il pittore. Certo è che le altre sono inferiori in tutto alla prima.

Il carattere predominante di tutti questi freschi è quello tra l'Umbro ed il Fiorentino. Voi dite bene a pag. 34 Compared with the works of the florentine schools these hold a distinct throught a low place between both they have on originality of their own and they may be classed amongst the good work di secondo ordine.

Il secondo (che è il primo a colori) quando il giovane seguito dalla nutrice [17v] /115/ Cirilla viene incontrato da diversi uomini, il primo dei quali, dandogli il ben venuto lo prende per mano. Passaggio ricco di episodi, e del carattere al modo sopra notato Umbro-Fiorentino del secolo XV°.

Questo fresco che era uno di quelli che era meno maltrattato dai danni cagionati dalla umidità e dal restauro ora che scriviamo è di nuovo stato posto sotto restauro, o sotto ai ritocchi che finiranno di perderlo.

N. III° È una delle buone composizioni ma fresco che anco questo è sotto il ridipinto che gli fa col detto restauro.

N. IV la vestizione di S. Benedetto ha sofferto da antico ed ora è stato tutto imbratato nuovamente. Paese solito carattere, ma più ricco di dettaglio.

[18r] /116/ S[tori]a V le figure sono inferiori alle altre prima ricordate. Anche questo è imbratato. Quello che rimarcasi è il paese il quale diventa la cosa principale – tanto è ricco in dettaglio.

VI di questo fresco i stessi caratteri. Sono due a tavola etc. etc.

VII quando si getta nelle spine – istesso carattere del V e VI affresco che ha molto sofferto – caratteri idem.

VIII si vedano alcune teste dipinte che sono migliori di altre e sono quelle alla sinistra di chi guarda.

IX Rappresenta quando i giovani S. Mauro e Placido in tenera età vennero accolti nell'Ordine Benedettino. Si vedono in ginocchio [18v] /117/ davanti a S. Benedetto, il quale amorosamente gli tiene le mani sul capo da un lato e dall'altro i loro genitori? e numeroso seguito composizione di molte figure. Fondo di paese con montagna – caseggiati e del solito carattere piacevole. È una delle composizioni le più importanti. La scena non manca di certo interesse. Sente tra il Fiorentino e l'Umbro – sempre però abbiamo quel carattere notato dalla seconda in poi (che viene essere la prima a colori) cioè di una certa rigidità nelle figure, e una certa freddezza in tutto sia come caratteri sia come espressione. Le forme gravi e pesanti; scorrezioni di disegno, e brutte o scorrette estremità. Come anco alcune figure che non piantano bene. Anco qui abbiamo che alcune teste sono eseguite meglio delle altre e sono quelle a sinistra di chi guarda. [19r] /118/ Sul davanti una delle quali col

falco in mano, e così le altre due vicine a quelle, una delle quali sta appoggiata al bastone, e con una mano alzata è in atto di discorrere. L'esecuzione però anco qui è ineguale, e più rozza in alcune parti, ciò mostra che più mani vi hanno lavorato. In questo fresco si indica una figura, come il ritratto del pittore, che è a sinistra di chi guarda ritta della persona e quasi di faccia, la quale con una mano si tiene al mantello che gli gira attraverso alla spalle; ha il beretto in capo e lunghi capelli. Quello dietro a lui si dice Lippo delle Madonne, e così l'altro Buono de' Buoni amici del pittore. Sul colare d'un cane vi sono alcuni segni che [19v] /119/ si dice essere una data o scritto ma nulla noi abbiamo potuto rilevare. Una parte del fregio ha sofferto a cagione della umidità – oltre di che, qua e là, la pittura è ripresa con colore.

X Il decimo che è l'ultimo da questo lato è talmente perduto a cagione della umidità e del restauro che ben poco vedesi d'antico. Nell'arco sopra vedesi la Madonna seduta col putto S. Severino ed S. Sosio queste mezze figure circa (perché nell'arco). Sotto quando S. Benedetto percuote col bastone un novizio (frate giovane) per scacciare da lui lo spirito maligno. Fresco coi soliti episodi, e da una parte vedesi sotto nicchia, un Santo in atto di pregare che dicesi essere S. Severino monaco.

[20r] /120/ XI storia che è anco delle ragionevoli.

XII pittura che ha molto sofferto.

XIII Santo che cava un novizio dalle acque. Pittura che ha sofferto.

XIV Sul davanti vedesi un giovane il quale offre il pane a S. Benedetto mandato da Fiorenzo. Un'altra parte sta il Santo coi frati nel refertorio il quale ordina al corvo di portare via il pane dell'inganno. Anco questa è una delle buone compartizioni la quale non manca di certo ordine – buona, e semplice distribuzione lo che è pure delle precedenti XIII – XII – XI. Sopra la base che sostiene il pilastro (dipinto) che regge l'architettura [20v] /121/ (dipinta) In una tabella colle iniziali? G. AN LS/XV K Le quali sono state interpretate, vedi: una per il nome del pittore Nicola Antonio Lo Zingaro XV fece?

XV Questa è una composizione eseguita molto rozzamente

XVI Cercano sollevare la pietra. Pittura che ha sofferto anco questa

(Non trovo in Aloe la lunetta sopra la porta – giovane seduto che baccia le mani del Santo).<sup>278</sup>

Storia XVIII del monaco rissusitato

Le due ultime storie, XIX, Re davanti al Santo, composizione affollata di figure [21r] /122/ figure. Caratteri di figure tozze – esecuzione rozza e prospettiva difettosa e brutta architettura. N. XX il Re abbraccia il Santo – molto imbratata. Dato che queste ultime XIX<sup>a</sup> – XX sono d'altra mano (ed sono attribuite a Simone Papa).

Come composizione tutte hanno lo stesso spirito, e la stessa impronta notata e quella naturale differenza che passa traducendo in atto pratico le composizioni, quando specialmente queste sono dipinte da diverse mani (come si notò).

---

<sup>278</sup> D'Aloe 1846.

oi abbiamo notato che sono tutte inferiori alla prima (a chiaro-scuro di terra verde) però in queste a colori vedesi caratteri più moderni ed un avanzamento (materialmente parlando) ma non [21v] /123/ ma non un miglioramento.

Troviamo anzi in talune parti specialmente un arte più difettosa nella esecuzione.

Scorrezioni di disegno ancora maggiori e specialmente le estremità – che sono grosse e pesanti e mal fatte, dita brutte – brutti attacchi. Non sempre le figure piantano bene, lo che si può attribuire agli ajuti. La pittura ha qualche cosa che manca di vita. Il disegno talvolta anco trascurato e strapazzato. Il segno marcato e nero. La tinta delle carni trista e bassa di tono. Un colore che manca di vivacità e di vigoria. Si direbbe pittura orba ma molto devesi al restauro ed alle tinte alterate dalla umidità. Ciò si dice per quello che qua e là vedesi di originale. Il colore è steso con freddezza fino al contorno [22v] /124<sup>a</sup>/ una fisionomia, o caratteristica principale di questi affreschi, è la ricchezza ed il carattere del paesaggio, del fabbricato degli accessori, del dettaglio minuzioso e preciso, il quale sente del modo Umbro-Fiorentino del genere del Pinturicchio, di Don Bartolomeo della Gatta, ed anco di talune opere del Cosimo Rosselli. Benchè in questi freschi ci sia più minuzia e dettaglio. [23r] /124/ lo che produce durezza.

Curioso il carattere predominante di certi nasi grossi con cana larga, grossa e pesante. Certe fronti difettose di forma. Certe zigome grandi con menti che scapano in dentro et mancanti e certe estremità, ed attacchi grossi e pesanti. il piegare sente sempre dell'angolare ma forse questa è la cosa la meno difettosa. Quantunque noi abbiamo definito i caratteri di questi affreschi Umbro-Fiorentino, pure vedesi tra mezzo qua e là qualche cosa nella esecuzione, come ancora qualche tipo e carattere che ricorda l'arte delle pitture sopra notate di carattere forestiero. Come per esempio il vecchio con lunga barba nella seconda storia (che è la prima dipinta) tra il giovane Benedetto e l'uomo che lo prende per le mani – e così via, via, alcuni altri che si potrebbero ricordare. 124<sup>a</sup> [23v] /125/ Ammesso sia dello Zinghero il chiaro scuro a terra verde. Le altre composizioni le quali hanno la stessa impronta e fisionomia (ma che mostra caratteri sianò eseguiti cogli ajuti

Il maestro dunque che fece la prima a chiaro-scuro sarebbe lo Zingaro?

Negli altri vengono in campo assieme a lui gli ajuti tra i quali [24r] /126/ tra i quali si dice i Donzelli suoi scolari. Se si può provare che i Donzelli sono scolari del pittore detto Zingaro o Solario. Nei due ultimi si mette avanti anco Simon Papa come scolaro anch'egli dello Zingaro, che quantunque siano in pessimo stato di conservazione da ciò che si vede si riconosce essere inferiore a tutti gli altri. Vedi a pag. 35 vostro ms. collo stampato riguardo al nome The Zingaro, or Antonio Solario to whom all these pictures are assigned, is, according to Neapolitan historians the follower student of Antonello da Messina – Van Eyck – copiate ciò che cola è detto. Noi dobbiamo subito aggiungere che tutti gli affreschi nulla hanno del modo veneziano [24v] /127/ vedi ms. p. 36 – Moschini<sup>279</sup> in a pamphlet published at florenz – describes a picture of the Virgin and child with S. John as signed Antonio da

---

<sup>279</sup> MOSCHINI 1828.



Solario Venetus f.; Questa pittura che il Rosini ne dà l'incisione T. XXXVII ed a pag. 28 Rosini<sup>280</sup> epoca seconda Vol. 3 dice “Se dovesse crederci a quella iscrizione, non sarebbe da dubitarsi sulla patria di quest'uomo singolare: ma le si dovrà prestar ciecamente fede, allorché si sappia la storia di quel quadro, e come passò per le mani di certi amatori e negozianti, prima d'esser venduto alla Galleria ch'or lo possiede? Secondo quello, che tante volte mi è venuto di vedere, mi sia permesso di dubitare. Ma, o che Antonio sia Veneto di patria, o che nascesse, secondo che dicono gli scrittori napoletani, in Civita terra degli abruzzesi, è certo che egli appartiene alla Scuola Napoletana, poiché i casi e l'amore lo fecero continuare nel magistero di quella, dopo la morte di Colantonio del fiore” Per cui Rosini doveva aver ragioni per dubitarne. Noi rivedendo la pittura nuovamente, [25r] /128/ a Pietroburgo S.K.H. den von Leuchtemberg – (quadro di forma quadrata e non rotonda come nell'incisione del Rosini). Ci siamo convinti essere questo grazioso quadretto opera di Andrea da Milano il Solario. La Madonna tiene il putto ritto sul parapetto il quale con una cordicella tiene legato un'uccellino che sta sul parapetto, o muriciolo, al quale pure vedesi appoggiato il S. Giovannino colla croce in una mano, e nell'altra tiene cosa? Dietro una tenda, e da una finestra il paese. Sul muretto in un cartello la iscrizione sopra ricordata e come la vedete nel qui unito brutto disegno. Qui abbiamo ricordare che l'essersi creduto Andrea Solario, o Andrea da Milano<sup>281</sup> pittore di Venezia pare esser derivato da un suo quadro il quale stava, come voi dite, fino alla fine del 1500 – o 1600 ? nella chiesa di S. Pietro Martire a Murano (vedi ora la vita del solario in Calvi) [25v] /129/ quadro che presentemente vedesi a Brera a Milano sotto il suo vero nome e colla sua iscrizione Andrea Mediolanensis 1495 f. (va bene questa segnatura? Verificate). Infine fatto anco l'appoggio del quadro ora a Pietroburgo e di quello che da Murano passò a Brera chiaro è che lo Zingaro non è pittore Veneto. e pare ancor che lo Zingaro non fosse il Solario.

Vediamo dunque sia colle opere, sia col suo nome ed educazione quali incertezze ci siano, e come per conciliare così disperati maniere che mostrano le opere a lui date pare lo si sia fatto viaggiare e studiare a diverse scuole in diversi paesi [26r] /130/ paesi, ma il viaggio il più necessario in tal caso che egli si doveva far fare sarebbe stato anco quello delle fiandre ciò si dice per u quadri di tal caratteri sopra nominati. Come poi divenne pittore ha in vero del romantico.

Cosa dunque concludere? questo Zingaro ammesso che sia Napoletano e lo sia pure Noi se dobbiamo giudicare dalle opere che gli si danno, vediamo in questo Zingaro da prima un pittore di carattere fiammingo – poi continuatore [26v] /131/ di quel modo sopra descritto ma con caratteri tra mezzo tra mezzo italiani, e questo ove più, ove meno predominante – ed anco in talune altre Italiano questi come sarebbe a vedersi ciò negli affreschi a S. Severino sopra ricordati, come nella gran tavola al Museo di Napoli. [27r] /132/ È esso Zingaro l'autore della prima a terra verde e poi dietro al Zingaro

<sup>280</sup> ROSINI 1841, III, p. 28, Antonio Solario detto lo Zingaro, *Madonna col Bambino e san Giovanni*, proveniente dalla collezione Leuchtenberg di San Pietroburgo, ora alla National Gallery di Londra.

<sup>281</sup> Tavola: Andrea Solario, *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe e Simeone*, dalla Chiesa di San Pietro Martine di Murano, cappella Ballarin, ora alla Pinacoteca di Brera.

(al modo a suo luogo già descritto) sono i Donzelli ed alla fine il Simone Papa che completassero quegli affreschi? I Donzelli si fanno napoletani, ma che pare non lo siano; e nelle opere [27v] /133/ vengono attribuite vedesi la stessa contraddizione. Voi a pag. 17 dite “The Neapolitans pretend that he lived a long time at Naples and stand under Colantonio with Zingaro e Donzelli” dove l’avete trovato date la citazione. Così pure vedremo che neppure si vede chiaro riguardo al Simone Papa.

Noi a pag. 355. Vol. III<sup>282</sup> parlando degli affreschi dati al Donzelli Pietro ed al fratello Ipolito a S. Maria la Nuova<sup>283</sup> abbiamo usato parole che sembravano troppo severe. Ma anco modificandole nella forma, il fatto, o la sostanza, rimane quella, ed hanno i caratteri colà descritti e per tale ragione li abbiamo posti al seguito dei pittori di maniera Umbra. Laddove abbiamo collocati Francesco da Tolentino – guardi in quella nulla vedesi del carattere che ricorda le opere date allo Zingaro questi affreschi nulla hanno del carattere napoletano – ma i loro caratteri sono [28r] /134/ sono quelli del modo umbro al modo di Tiberio d’Assisi. Ora per quello che si dirà, noi non pensiamo essere dei Donzelli. ed almeno ci sembra ben difficile essendo quelli fiorentini.

Nello stesso refettorio a S. Maria la Nuova di contro a questa pittura data al Donzello vedesi<sup>284</sup> un altro fresco rappresenta Cristo che porta la croce dato ad Ippolito fratello di Pietro il quale fresco non fu da noi ricordato perché di diverso carattere all’altro di contro dato a Pietro ed evidentemente d’altra maniera, l’opera è ricca di figure coi soliti episodi e si direbbe di uno che ha veduto le opere di Raffaello e che ricorda alcuni paio anco i caratteri della scuola fiorentina. Fresco che ha sofferto molto e ciò che vedesi alterato dalla umidità [28v] /135/ La composizione non manca di certo spirito, e le figure di certo movimento e prontezza. Il colorito di tinte rossastre ma basse di tono ed intere. Di più si dice che il S. Giovanni sia il ritratto di Ferrante d’Aragona, come nell’altro fresco di contro (nell’adorazione dei Re Magi). Il Re che sta in piedi con la corona in testa il ritratto d’Alfonso II° padre di lui.

In tutto di questo fresco presenta caratteri ed una fisionomia generale d’arte che fa ricordare per esempio Andrea da Salerno e persino Leonardo da Pistoia il quale sappiamo esser stato a Napoli, non ché Vincenzo Corso napoletano. M. Rosini a p. 38 vol. 5<sup>285</sup> – dice a Napoli “aveva il Penni condotto Leonardo da Pistoia suo creato, ed aperto una scuola [29r] /136/ ma colto dal morbo incurabile, forse anche oppresso dalle sventure, nelle sue braccia, terminò la vita immaturamente l’anno 1528. Continuò Leonardo in Napoli una scuola raffaellesca.” è corretto questo?? Ed a questi nomi vi è anco quello di Giovan Vincenzo Corso che si fa scolare di Pierino. In conclusione nulla ha a che fare col fresco di contro.

---

<sup>282</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, III (1866), p. 355.

<sup>283</sup> Affreschi: Francesco da Tolentino, *Adorazione dei Magi, santi francescani, Annunciazione, nascita di Gesù, Incoronazione della Vergine*, ex refettorio del convento di Santa Maria la Nova, ora sala del Consiglio provinciale della città metropolitana di Napoli.

<sup>284</sup> Affresco: Andrea Sabatini (attr.), *Salita di Cristo al Monte Calvario*, ex refettorio del convento di Santa Maria la Nova, ora sala conferenza del Museo ARCA.

<sup>285</sup> ROSINI, V, p. 38.

Al Museo, una tavola bislunga con piccole figure rappresentante la Crocifissione<sup>286</sup> di Nostro Signore ricco di figure e coi soliti episodi; paesaggi. Pittura che ricorda il modo e la maniera dei Veneti tra il Mantegna ed il Carpaccio d'anco il Veronese Michele da Verona.

L'altra tavoletta un'altra crocifissione data pure ad Ippolito Donzelli<sup>287</sup> – quasi tutta rifatta a nuovo che ben poco può dirsi, ma pare opera di quel tempo [29v] /137/ benché con caratteri che si direbbe fatta dopo dell'altra.

Lunetta con figure grandi un quinto circa il naturale<sup>288</sup> – rappresenta S. Martino che dà l'abito al povero. Tale opera se si fosse trovata a Udine si sarebbe detto essere di Martino da Udine quello che fece il quadro ora a Brera Milano nell'anno 1507? Va bene questa data? Tanto assomiglia a quel pittore. Da prima questo quadro era dato come opera giovanile di Andrea da Salerno.

A S. Domenico (I) Pittura di tempera rozza, come di rozza esecuzione<sup>289</sup> – caratteri dispiacenti di figure – e forme ossee – e che ricorda le opere al seguito di Benvenuto di Giovanni o meglio del Cozzarelli Senesi. [30r] /138/ A Pietro Donzelli N. 4<sup>290</sup> è data la Madonna col putto, e sopra due angeli con corona, S. Francesco S. Girolamo albano. Brutto quadro ma di caratteri di pittura napoletana.

Finalmente il nome dei Donzelli è messo fuori come quelli che hanno pur dipinto, o rifatta parte della pittura dell'adorazione dei Re Magi nella chiesa di S. Barbara nel castello ove si disse che in origine la pittura era dei Van Eyck.<sup>291</sup> Nulla ora si vede che possa neppure ricordare Van Eyck. La parte più antica del dipinto è quella a destra di chi guarda, ed è di carattere forestiero ma d'un tempo più moderno cioè del 1500 noi ne parliamo sfortunatamente credo nella vita dei Van Eyck. [30v] /139/ Le altre parti del quadro sono state rifatte a nuovo e d'un modo che ricorda l'arte della fine del 1500. Come lavoro d'arte è opera di ben poca cosa. Dunque Van Eyck non vi è mai entrato neppure in origine.

Ognuno veda cosa ci dicono le opere attribuite ai fratelli Donzelli – anco queste si mostrano di caratteri sì diversi, che sembra ben difficile essere lavori di due pittori allevati alla stessa scuola vale a dire della stessa maniera. [31r] /140/ Ora che abbiamo notato le opere cosa ci dice la storia di questi

---

<sup>286</sup> Tavola: Costanzo de Moysis, *Crocifissione*, proveniente dal Monastero di Santa Maria la Nova, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.

<sup>287</sup> Tavola: Costanzo de Moysis, *Crocifissione*, proveniente dalla Chiesa di Santa Maria la Nova, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.

<sup>288</sup> Tavola: Protasio Crivelli, *San Martino divide il mantello col povero*, 1497-1506 ca. Museo di Capodimonte (in sottoconsegna al Museo di San Martino).

<sup>289</sup> Politico: Francesco Cicino da Caiazzo, *Madonna col bambino in trono, San Francesco d'Assisi (?) e San Sebastiano; nella lunetta Cristo nel sepolcro con la Vergine e San Giovanni Evangelista; nella predella Cristo risorto e i dodici Apostoli*, 1504 ca., proveniente dalla chiesa di San Domenico Maggiore, ora al Museo di Capodimonte.

<sup>290</sup> Tavola: Ignoto pittore napoletano-fiammingo, *Madonna col bambino in trono ed angeli*, inizi secolo XVI, proveniente dalla Chiesa di Santa Maria la Nova, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.

<sup>291</sup> Tavola: Marco Cardisco, *Adorazione dei Magi*, 1518. Museo Civico di Castelnuovo, già Cappella Palatina di Santa Barbara.

due fratelli pittori napoletani che si fanno scolari dello Zingaro (Solario ?) ove in talune opere (che sono le migliori di quelle da noi ricordate) vediamo qualche cosa che ricorda pure l'arte Napoletana del secolo XV?. Si potrebbe pur credere essere lavori di pittori napoletani. [31v] /141/ Ma a questo proposito la storia quanto ai Donzelli presenta essa pure incertezza (come lo stile ed il carattere delle opere che sono date ai Donzelli). Il Vasari ce lo dà al seguito di Desiderio da Settignano, e il Milanese<sup>292</sup> porta date e citazioni che proverebbero essere stati quei pittori (Donzelli) fiorentini educati in Firenze nella bottega di Neri di Bicci dal 1409 al 1471 od 1480. Le pitture fino ad ora ricordate non ricorda il modo del Bicci, ma i Donzelli possono dopo il Bicci esser passati ad altra scuola in Firenze prima di andare a Napoli. Se è vero siano andati nel 1498? [32r] /142/ In Napoli guardando alle opere del secolo XV ove si vedono caratteri i quali fanno pensare al modo fiorentino misto all'Umbro e che ricordano anco, da lontano, il Cosimo Roselli, sono quelli a S. Severino sopra notati dati allo Zingaro e suoi scolari. Per cui si potrebbe anco credere possibile che i Donzelli con i suoi ajuti avessero eseguiti tali lavori. Il primo come si disse a terra verde dovrebbe essere il primo di tutti fatto, e poi ripreso il lavoro a colori assieme cogli ajuti e quelli ajuti essere napoletani. Per cui nella esecuzione si è innestato dentro anco il carattere dell'arte locale Napoletana. (Vedi foglio qui unito 142<sup>a</sup>) [32v] /143/ Dunque riprendendo tutto. Il quadro di Colantonio a S. Antonio Abate della fine del 1300 opera Italiana di carattere Fiorentino. (Vedi nei volumi precedenti).<sup>293</sup> Il S. Girolamo dato allo stesso pittore invece è per caratteri che mostra della fine del 1400 e di carattere d'arte fiamminga e di che è al seguito dei Van Eyck come sopra si notò. Il quadro a S. Lorenzo maggiore che dicesi fosse posto sopra il S. Girolamo pittura di carattere fiammingo e che sente di chi ha tenuto dietro al Van der Weyden – quadro dato allo Zingaro.

Il quadro a S. Domenico. La deposizione dalla croce con caratteri che ricorda i seguaci del Van der Weyden, ma inferiore a quello a S. Lorenzo ora nominato e che ricorda i pittore della Scuola di Vestfalia [33r] /pag. 142<sup>a</sup>/ Carte Milanese – vol. VI giornale storico degli antichi toscani. In che anno accadesse la morte di Polito, e essa fu in Firenze, come vuole il Vasari, o non piuttosto in Napoli, non si può ben determinare. Questa cosa è, che nei libri dei morti più volte citati non si trova memoria; mentre sotto il dì 24 di febbraio del 1508 (stil com 1509) è registrata quella di Pietro suo fratello; il quale dopo che fu ritornato alla patria, sappiamo che per l'opera di Santa Maria del Fiore dipinse, nel 1503 e nel 1506, alcuni scudi e drappelloni.” Dunque pare che questo fosse di ritorno nel 1503. Cosa ne è dell'altro, sarebbe egli rimasto a Napoli? sarebbe egli con ajuti quello che a S. Severino continuò il lavoro? Volta carta [33v] /s. n./ Se la memoria non mi tradisce mi pare che tempo addietro mi scriveste che voi avete i carte Milanese intorno a questi fratelli Donzelli per cui non ve li ho trascritti, [34r] /144/, quelli di lungo il Reno, al seguito appunto dei fiamminghi – questo quadro dato allo Zingaro.

---

<sup>292</sup> MILANESI 1862.

<sup>293</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1864-1866, I (1864), p. 335.

A. S. Pietro Martire Il quadro dato allo Zingaro, uno dei belli con caratteri più moderni del quadro del S. Girolamo, e di maniera che si direbbe carattere Italiano con educazione fiamminga.

Quadro nella chiesa sotterranea di S. Severino caratteri misti parte fiammingo, parte Italiano. Opera ancora delle buone ma che ha sofferto anco di redipinto dato allo Zingaro.

Freschi nel chiostro a S. Severino coi caratteri Italiani, quella ineguaglianza, e disparità quanto a tecnica esecuzione che noi abbiamo notato. Si danno allo Zingaro assistito dai Donzelli e da Simon Papa finiti.

Quadro al Museo n.º 6. Caratteri [34v] /145/ Italiani e che ricordano quelli a S. Severino cioè gli affreschi al modo a suo luogo detto, benché sia opera di maniera più larga e più avanzata detto Zingaro.

Il quadro dato al Solario detto Zingaro a Pietroburgo è del Solario Milanese, ossia di Andrea da Milano.

Quello a Berlino n. 116 è opera di Pier Francesco Sacchi pittore Pavese

quelli a Monaco n. 541. 547. della maniera di Cesare Magno o d'altro seguace del Sacchi.

Cosa dunque concludere. Avendo i caratteri del 1300 Italiani col primo quadro a S. Antonio Abate dato a Colantonio. [35r] /146/ Avendo caratteri del 1400 col S. Girolamo dato allo stesso Colantonio e quelli essere fiamminghi al seguito dei Van Eyck.

Fiamminghi quelli del quadro a S. Lorenzo ma che tengono ad un modo meno largo di quelli del S. Girolamo, e si accostano più al Vanderweyden.

Fiamminghi nel quadro a S. Domenico ma inferiore a quello di S. Lorenzo. Chi sarebbe il pittore di questi quadri? Non si può dire; come non si può accertare se siano d'una stessa mano neppure i due ultimi nominati cioè quello a S. Lorenzo e quello a S. Domenico.

Certo vi è che l'influenza forestiera l'abbiamo anco col Simon Papa di cui più sotto si parlerà.

Ora di nuovo abbiamo il quadro a S. Pietro Martire opera si disse [35v] /147/ di merito – e con caratteri misti, per cui il carattere forestiero fiammingo è unito al Italiano – da chi apprese ciò questo pittore? In Fiandra – o dai pittori di educazione fiamminga venuti in italia e stabili a Napoli – od è opera d'un forestiero che si è stabilito in Napoli? Ecco altra incertezza. Però il suo merito è tale che benché abbia caratteri misti [per cui anco Italiani, (a questi italiani anzi prevalgono) mentre rimane la educazione forestiera] e sia lavoro come lo dimostra la pittura fatto dopo del S. Girolamo, come impronta e come carattere mostra che tiene all'arte più severa forestiera che vedesi nel S. Girolamo al Museo. Viene la domanda sarebbe questo un [36r] /148/ lavoro dello stesso pittore, stabilito a Napoli e che ha modificata l'arte sua per ciò con caratteri del paese ove si trovata, e quindi Italiani? Od è lavoro fatto dallo stesso con qualche allievo Italiano? Od è un Napoletano che usciva dalla sua scuola? Od uno che fu in Fiandra ad apprendere l'arte? Nulla di certo può dirsi. Ma si ripette che l'influenza forestiera certamente vedesi in Napoli nel secolo XV e parte del secolo XVI che qui è finito; il quadro nella chiesa sotterranea a S. Severino dato allo Zingaro [36v] /149/ ha caratteri misti, e la parte forestiera ricorda l'arte forestiera come vedesi a S. Lorenzo Maggiore pag. 98 ma forse più

a quelli altri inferiori della Deposizione a S. Domenico.<sup>294</sup> (mentre nel quadro della chiesa di S. Pietro Martire vedesi un arte più larga e che si accosta qui a quella S. Girolamo)

Gli affreschi invece a S. Severino spiegano caratteri umbro fiorentini e sono dati allo Zingaro ed suoi scolari i Donzelli e gli ultimi a Simon Papa.

Noi quanto a questi freschi abbiamo esposto l'opinione che potrebbero essere dei Donzelli unitamente ai pittori del paese, educati [37r] /150/ educati al modo forestiero esposto qui sopra come forestiera è l'educazione di Simone Papa.

Il quadro n.º 6 al Museo abbiamo detto (quantunque di maniera più sviluppata), ricordare l'arte che vedesi frammischiata agli affreschi a S. Severino.

Il quadro a Pietroburgo è del Solario Milanese – quello a Berlino di Pier Francesco Sacchi – quelli di Monaco cose di poco merito ma con fisionomia che ricorda l'arte di Pier Francesco Sacchi. [37v] /151/ Se consultiamo la storia quanto al Zingaro (Solario Antonio) se sta attaccata al quadro di Pietroburgo per la iscrizione abbiamo veduto che quella è manomessa– adulterata, falsata, e che i caratteri del dipinto dice essere del Solario ossia Andrea da Milano – per cui cadrebbe è che fosse pittore napoletano, come l'autore di quel quadro non è Veneto. Ciò farebbe sospettare se mai è esistito un Solario Napoletano. Vediamo che anche quanto al Solario vi sono incertezze, e la storia nulla di certo ci dà come nulla ci ha dato per Colantonio. Romantico poi è il modo come il Zingaro si se messo all'arte [38r] /152/ per sposare la figlia di Colantonio, e che per ciò viaggiò, ma in tali viaggi si dimenticarono di farlo viaggiare anco in Fiandra onde conciliare le disparità dei suoi modi in arte. Ecco quanto risulta dalle opere e dalla storia riguardo allo Zingaro.

Abbiamo anco notato tra le opere sopra ricordate talune di carattere Italiano, ma d'ordine inferiore e dozzinali ed anco rozze d'esecuzione. e di quel genere o fisionomia comune come si trovano in tutti i paesi ma che qui ricordano i pittori Senesi-Umbri od anco forestieri di secondo e terzo ordine. [38v] /153/ Non sarebbe fuor di luogo il credere che fosse pur vissuto un pittore detto lo Zingaro ed anco si trovasse l'autore di qualcuno di quadri (brutti) ricordati e quindi avesse dipinto in quei tempi – e che la memoria di tal pittore sia poi stata tramandata; ed in tempi lontani a quello addatato si fosse quel nome come autore di opere che certo non possono essere d'una stessa persona; e che trovando difficoltà vedendo si disperata maniera nelle opere l'abbiano fatto viaggiare per [39r] /154/ apprendere tanta diversa maniera, dimenticandosi le fiandre ed anco dopo ciò, imaginato il modo romantico del suo matrimonio e come si mise all'arte etc. È potrebbe anco quello Zingaro aver sposata la figlia d'un Colantonio e che fosse anco questo Colantonio pittore, ed al quale si fosse pure date le opere non fatte da lui che sono quelle sopra indicate.

Tutta questa storia può nel fondo avere un fondamento di verità solamente pare essere stata arricchita o forviata (ed anco in buona [39v] /155/ fede da scrittori lontani nel tempo in cui furono fatte quelle opere, non avendo scorta di documenti, ed in un tempo in cui si amava mettere in tutto dello straordinario, per eccitare l'interesse a guisa del romanziere.

---

<sup>294</sup> Si riferisce alla carta 7r dello stesso codice BMV 2026.



Si può anco supporre che tale Zingaro abbia assistito nel fare i lavori a S. Severino. Se si vuole che abbia avuto mano anco nelle opere sopra notate. Ma potrebbe anco essere che non fosse mai esistito, e che il nome [40r] /156/ Zingaro sia un nome di convenzione.

Per carità pensateci voi perché io perdo la testa.

Oppure se si vuole che sia di educazione fiamminga – Italiana ed allora gli si da una parte dei quadri sopra notati. Ma non mai tante opere disparate per caratteri, per di educazione e per scuola e per epoca – per cui dando tutto ciò che gli vien dato si entra nella idea d'un nome preso ad in prestito, o d'un pittore che è servito di pretesto per dargli ciò che non ha fatto e non poteva fare, creato per ciò un romanzo–storico.

Il nome di Simon Papa fu ricordato parlando degli affreschi di S. Severino, cioè per le due ultime storie, ma puo bene aver avuto mano nell'esecuzione degli altri freschi, ed in talcaso si deve darli le parti inferiori tra quelli:

Kugler p. 271 vol I,<sup>295</sup> si dice scolaro dello Zingaro. Ben poco ora si indica di Simone, e la maniera delle sue pitture mostra esser quella d'un pittore di educazione (o seguace anch'esso) del modo forestiero, e di modo (che potrebbe credersi, guardando la pittura al Museo, come fu generalmente detto, il Kugler per es.) ch'esso abbia veduto il quadro di Memelino a Danzig.<sup>296</sup> Il giudizio finale, o qualche stampa se stampa vi era a quel tempo. [41v] /158/ Mi ero dimenticato di dire che Simon Papa il vecchio, De Dominici, p. 172, tomo I dice Simone circa gli anni 1430 è nato, e vien creduto comunemente che morisse nel 1488.<sup>297</sup>

Lo si fa scolaro dello Zingaro.

Vedi disegno ed eccovi le mie note. Il paese è ricco e pieno di accessori – acqua – isole – castelli – alberi erbe – ma tutto di carattere (compreso il fabbricato) fiammingo.<sup>298</sup>

Le figure tendono al tozzo, sono corte e le forme tendono al grave ed al pesante con le teste grandi per il corpo.

Il merito generale o principale si è la cura e la precisione come ogni dettaglio ed ogni parte è fatta. Fattura anco questa di carattere fiammingo.

I ritratti sono a ginocchi in atto di preghiera [42r] /159/ presentati dai loro santi protettori. S. Girolamo e S. Giacomo della Marca invoca la protezione dell'arcangelo Michele in favore di Bernardino Turbolo ed Anna de Rosa.

---

<sup>295</sup> KUGLER 1855, I, p. 271.

<sup>296</sup> Hans Memling, *Trittico del Giudizio Universale*, 1466-1473. Danzica, Museo Pomorskie.

<sup>297</sup> Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori scultori e architetti napoletani*, Napoli 1745, I, p. 172

<sup>298</sup> Tavola: Ignoto pittore napoletano-fiammingo, *San Michele Arcangelo con i Santi Girolamo e Giacomo della Marca e due donatori della famiglia Turbolo*, post 1504, proveniente dalla chiesa di Santa Maria la Nova, ora la Museo Nazionale di Capodimonte.

tavola – (vedi descrizione in De Domini. p. 172 Tomo I<sup>299</sup> “Così dunque Simone venuto in maggior stima appresso ogn’uno, fece per un Signore di casa Turbolo, una gran tavola per traverso, da situarsi in una sua gentilizia Cappella, che aveva eretta nella chiesa di S. Maria la Nuova, ove vi figurò nel mezzo San Michele Arcangelo, il quale ha intorno di se alcuni demoni, e con un lato destro si vede S. Girolamo, che gli raccomanda il suddetto fondatore della Cappella, che in ginocchioni l’adora, e dall’altro lato sinistro vi effigiò S. Giacomo della Marca, allora morto e dichiarato Beato, che gli presenta la moglie del detto Turbolo, anch’ella dipinta inginocchioni, nelle quali teste espresse Simon al vivo i loro ritratti, con bella morbidezza, e pastosità di colore assai dolce, ed è certo, che migliori non potevano esser dipinte da nessun maestro”. [42v] /160/ Il S. Michele vestito con armatura, e manto ha le ali, porta lo scudo e colla spada è in azione di scacciare un demonio che gli si è attaccato allo scudo. Così dall’altro lato un’altro demonio gli si vede sotto il manto. La sua mossa però ha del ballerino, e nel costume nel carattere, nel tipo come nel movimento, e nel gruppo è tutta fattura di fisionomia forestiera, e ricorda come si disse quel modo al quadro a Danzig, di Petrus Cristus, di Martin Schon, e che finisce col Bosch e suoi seguaci. Così di bizzarra e capricciosa invenzione è il demonio che si precipita nella voragine del fresco. Il colorito è di tono rossastro acceso ma alquanto tristo, basso di tono ed [43r] /161/ ed intero ed anco questo al modo fiammingo. Le pieghe pure di forma angolare e di carattere forestiero. Le mani e le dita grosse nodose e tozze. Pittura di carattere fiammingo come vedesi nelle opere di quei pittori nel 1500 al seguito della scuola dei Van Eyck. Tavola figure di grandezza poco meno del naturale.

Si da al Solario (o Zingaro) in questo museo il N°30 la Madonna seduta in trono che tiene sulle di lei ginocchia il putto il quale prende dalla madre un frutto e coll’altra benedice.<sup>300</sup> Da un lato e l’altro un’angiolino. Tavola figure minori del naturale i cui caratteri sono quelli dei pittori fiammese [43v] /162/ del 1500 e specialmente il putto ricorda molto quelli di chi ha tenuto dietro ai Van Eyck. Infine i caratteri sono quelli del quadro di Simon Papa.

Si attribuisce a Simon due tavole

n° 20<sup>301</sup> [*appunto grafico*: Cristo in croce – La Maria e S. Giovanni Evangelista – La Madonna col putto sulle ginocchia seduta in trono – fondo di paese – n. 20 – tavola – piccole figure]

[*appunto grafico*: S. Michele che uccide il drago – S. Giorgio uccide il drago – S. Giovanni Battista – S. Giovanni Evangelista – n. 24 tavola<sup>302</sup> – piccole figure] Si vede che in origine formavano un sol quadro, o trittico come il carattere anco della pittura lo mostra. Abbiamo anco qui [44r] /163/ pittura di educazione ad imitazione forestiera fiamminga? Il colorito è freddo, tristo, ceruleo, opaco, e crudo

<sup>299</sup> Bernardo De Dominici, *Vite de’ pittori scultori e architetti napoletani*, Napoli 1745, I, pp. 173-174

<sup>300</sup> Tavola: Ignoto pittore napoletano, *Madonna delle grazie e i Santi Francesco e Girolamo* inizi secolo XVI. Museo di Capodimonte (in sottoconsegna al Museo Duca di Martina).

<sup>301</sup> Trittico: Jean Bourdichon, *Madonna col bambino in trono* e in alto la *Crocifissione*; nei laterali *San Giovanni Battista* e in alto *San Michele*, e *San Giovanni Evangelista* e in alto *San Giorgio*, 1492 ca. Museo di Capodimonte (in sottoconsegna al Museo di San Martino).

<sup>302</sup> Bernardo De Dominici, *Vite de’ pittori scultori e architetti napoletani*, Napoli 1745, II, p. 219

di tinte, lo che è l'opposto dei due quadri qui sopra notati di Simon, per cui, come dice il catalogo, non sembrano dello stesso pittore, oltre di che la pittura è di merito ben inferiore. Sono cose da poco assai.

La storia di quei pittori non si basa in documenti – le opere abbiamo veduto in quali contraddizioni ci conducono. Di più la storia è scritta in tempi lontani a quello nel quale le opere furono fatte ed in un tempo (se nel 1700) o 1600) in cui si amava molto l'arricchire colla favola [44v] /164/ e supplire con racconti ciò che la storia non diceva, o le lacune e le difficoltà che s'incontravano, supplendo alle mancanze. In un tempo in cui le opere intorno alle quali si scriveva erano ben poco studiate, per non dire quasi dimenticate, o non considerate sotto il punto della critica. Certo che a Napoli nel secolo XV 1400 ed anco parte del XVI vedesi un arte di carattere forestiero quindi importato di fuori, e quello essere fiammingo, opere, fiamminge, opere famminge – Italiane, cioè l'arte forestiera inestata al carattere locale Italiano [45r] /165/ Italiano o la preponderanza di quel elemento forestiero sopra il carattere dell'arte locale. O l'elemento forestiero trammezzo alle opere di carattere Italiano e finalmente pitture di carattere Umbro Fiorentino come sono quelle a S. Severino gli affreschi, con qualche lontana reminiscenza dell'elemento forestiero a cagione dei pittori che come ajuti si sono impiegati nella esecuzione. I documenti potranno accomodare nomi, cognomi, date e separare il vero dal falso, ma non potranno cambiare la fisonomia delle opere, il carattere [45v] /166/ dei dipinti, ed il merito loro resterà quello che le pitture ci dicono ed abbiamo (se non siamo caduti in errore) descritto e definito.

[46r] /167/ Silvestro Bono che taluni dicono esser stato Bruno per esempio De Dominici Tomo II pag. 219.<sup>303</sup> Solo diremmo che di lui è indicata un opera nella chiesa di S. Restituuta presso il Duomo in Napoli.<sup>304</sup> Rappresenta La Madonna col putto seduta in trono sotto baldacchino, la quale offre un fiore al putto che tiene nelle sue ginocchia ritto. Da un lato una Santa colla palma ed il libro, S. Restituuta, e dall'altro S. Michele che pesa le anime e colla spada alzata sta per dare un colpo al diavolo, o serpente, che tiene sotto ai piedi. Fondo una ballaustra all'aperto del cielo – pavimento a marmo. Sotto la predella coi fatti di S. Restituuta. Sul trono alla base il nome del pittore Silvestro Buono el'anno 1590, ma tale data è stata manomessa, od aggiunta e potrebbe essere stata 1500 o meglio 1509 come i caratteri del dipinto dimostrerebbero. Abbiamo caratteri i quali ricordano [46v] /168/ il modo dei seguaci di Perugino di Pintoricchio, quanto a figure gentili e piuttosto piacevoli. Il colorito è rossastro caldo, intero alquanto di tinta come talvolta aveva fatto il Gian Niccola Manni. La pittura ha molto perduto a cagione dell'ridipinto o restauro. Pittura in tavola di figure  $\frac{3}{4}$  circa la grandezza naturale.

---

<sup>303</sup> Andrea Sabatini, *Madonna in trono tra S. Restituuta e S. Michele*, 1505-1510, Basilica di Santa Restituuta.

<sup>304</sup> Trittico nella cappella Piccolomini della Chiesa di Monteoliveto: Ignoto pittore napoletano, *Trasfigurazione tra i SS. Sebastiano e Nicola*, fine del secolo XV

Si dà a questo pittore nella chiesa di Monte-Oliveto una tavola la quale rappresenta l'assunzione di Nostro Signore al cielo.<sup>305</sup> Sta sospeso sulle nuvole ritto della persona tiene il mondo e benedice; circondato da angeli. Sotto la Madonna cogli Apostoli, fondo di paese con tempio antico, e nel davanti un uccello (anitra) nel fondo figurette. Da un lato un vescovo e dall'altro S. Sebastiano.

[*appunto grafico*: Santo vescovo – fondo di paese – assunzione di Nostro Signore – S. Sebastiano] tavola – minori del naturale le figure – poco più della metà.<sup>306</sup> [47r] /169/ Il carattere di questo dipinto in tavola mostra d'esser fatto prima di quello a S. Restituuta. Le figure hanno del meschinetto sia come caratteri, sia come forme sia come proporzioni. Hanno del secco, del magro, e dell'angolare, e del duro sin nel nudo, sia nelle forme, come nelle pieghe, nei loro movimenti. Nelle figure ai lati questi difetti sono meno marcati o visibili. Le figure sono di grandezza circa metà il naturale. Il colore è basso di tono, scuro ma tendente al rossastro – cupo, con ombre rilevate. Gli accessori sono toccati in oro. È pittura on molta ragione può credersi di quello che ha fatto l'altra a S. Restituuta ma questo a Monte Oliveto è fatto prima. [47v] /170/ Nel museo di Napoli si danno a questo pittore opere dozzinali – e di caratteri brutti, e tristi di colore toccate con oro nei lumi.

Forse possono essere di chi ha tenuto dietro alla sua maniera, ed è una Santa Maddalena: in tavola minore del vero N° I ed il suo compagno un S. Giovanni Battista N° 7, così il N° 11, La morte della Madonna: e Cristo che porta la di lei anima in cielo circondato dagli angeli. Tavola – figura 1/3 il naturale.

Un quadro, imbrattato da redipinto, ma dal poco che vedesi si può credere sia di Silvestro, è a San Pietro Martire nel I<sup>a</sup> Cappella a dritta entrando in chiesa;<sup>307</sup> colla data di 1501 che diamo con tutta riserva. La morte della Madonna composizione che presenta quel soggetto [48r] /171/ (quanto a composizione) in modo che ricorda il modo oltramontano dei fiamminghi, e tedeschi. La gloria invece ha caratteri che ricordano il modo dei deboli seguaci del Perugino. Tavola di figure di grandezza naturale opera di ben poca importanza e rovinata. Un'altra

---

<sup>305</sup> Trittico già Chiesa di Santa Maria dei Pignatelli (smembrato):

- Alessandro Buono, *Transito della Vergine*, 1505 ca. Museo di Capodimonte – Napoli.
- Alessandro Buono, *Maddalena e San Giovanni Battista* 1505 ca. Museo di Capodimonte (in sottoconsegna al Museo Duca di Martina).

<sup>306</sup> Ignoto pittore napoletano, *Transito e incoronazione della Vergine*, 1501. Napoli, Chiesa di S. Pietro Martire, I cappella a destra

<sup>307</sup> Ignoto pittore napoletano, *Vergine col bambino tra santo Vescovo, Santa Lucia e schiere di devoti*, inizi secolo XVI, Napoli, Chiesa di S. Pietro Martire, I cappella a destra.

tavola sta appesa alla parete della stessa cappella.<sup>308</sup> La Madonna col putto ed un santo per parte, e davanti in ginocchio da un lato e dall'altro uomini e donne e ragazzi. Sui quali la Madonna tiene sospeso le braccia sopra di loro. Pittura perduta dal ridipinto ma che presenta caratteri della maniera di Silvestro: opera di ben poca importanza. La parte superiore di questo quadro è pittura anteriore d'un secolo circa è rappresenta l'incoronazione [48v] /172/ della Madonna – S. Giovanni Battista ed una Santa – un vescovo e S. Caterina – piccole figure, pittura questa che ha pure sofferto ed è in parte rifatta.<sup>309</sup>

Nella 5<sup>a</sup> Capella un'altro dipinto che potrà esser stato di questo pittore ma ora è tutto rifatto nuovo.<sup>310</sup>

Lavori tutti come vediamo di ben poca importanza ed in parte, o quasi del tutto, rovinati dal ridipinto.

Potrebbero essere di Silvestro due tavole una col S. Michele Arcangelo che uccide il drago – e l'altra col S. Andrea Apostolo (poco meno della grandezza naturale) che vedonsi nella chiesa di S. Angelo a Nilo [49r] /172<sup>a</sup>/ pitture di caratteri gentili, e che sentono del modo Umbro. Il colorito sugoso caldo rossastro, che ricorda appunto il Gian Nicola Manni, pitture delle belle di questo carattere e tempo in Napoli. Si attribuisce tali tavole, a Rocadirame Angiolillo scolaro si dice dello Zingaro De Dominici p. 152 vol. 1<sup>311</sup> perchè si dice che quel pittore aveva fatto per quella chiesa un S. Angelo Michele che uccide il drago ma la descrizione è diversa dal quadro dal S. Michele di cui parliamo.

Di Giov. Amanato il vecchio vedi De Dominici a pag. 52 Tom II<sup>312</sup> si fa nato circa nel 1475 †1553 circa. Ben poche cose e di poco conto al presente [49v] /173/ s'indicano di questo pittore e sono tali che noi crediamo di passarvi sopra.

Di Simon Papa il giovane del quale si mostra pitture nella Chiesa di Monte Oliveto, come d'altre nomi di pittori ricordati dal De Dominici, le opere dei quali vedonsi a Napoli, o sono a quelli attribuite, sono d'un ordine sì inferiore o sì malamente andate che noi mandiamo il

---

<sup>308</sup> Ignoto pittore dell'Italia meridionale, *Incoronazione della Vergine tra la Maddalena, San Giovanni Battista, San Nicola e Santa Caterina* (parte superiore di un dipinto posteriore), prima metà secolo XV, Napoli, Chiesa di S. Pietro Martire (in deposito), I cappella a destra

<sup>309</sup> Mario di Laurito, *La Vergine tra San Leonardo e San Tommaso*, 1501, Napoli, Chiesa di S. Pietro Martire, V cappella a destra

<sup>310</sup> Stefano Sparano, *S. Andrea*, secolo XVI, dalla chiesa di Sant'Angelo a Nilo (in deposito presso la locale soprintendenza).

<sup>311</sup> Stefano Sparano, *S. Michele uccide il drago*, secolo XVI, dalla chiesa di Sant'Angelo a Nilo (in deposito presso la locale soprintendenza).

<sup>312</sup> Cfr. *Vita di Angiolillo detto Rocaderame pittore*, a cura di Donato Salvatore, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 319-326.

<sup>313</sup> Ibidem.

lettore a vederle. Dite ciò che a voi pare. Pitture assai rozze e male andate vedonsi ad Eboli di certo Giovanni Luca de Luca di Eboli ma di caratteri più moderni del quadro a S. Maria della pietà.<sup>313</sup> Ad Amalfi ancora abbiamo una pittura (vedi disegno qui unito) di ben poco merito, ma condotta con certa diligenza. [50r] /173+/ [*appunto grafico: S. Maria della pietà – Eboli – chiesa – Duomo – P. Eterno – angeli che suonano – Cristo – Madonna – Incoronazione – angeli fanno musica – abiti rifatti – tavola figure un terzo circa il naturale – cosa da poco e rovinata*]

In origine tempera e restaurato ad olio. Ha molto sofferto. Pittura di figure magre meschine – pieghe angoli e che ricordano le opere Umbre e Senesi per esempio quella al seguito dei, Benvenuto, di Matteo, dei Fungai etc. Carattere della fine del 1400 e principiare del 1500.

N. Vedete se mai nei precedenti volumi avessimo ricordato questo quadro – Io ho cercato ma [50v] /450/ non li ho trovati, però vi potrebbe essere. [51r] /s. n./ Cappella della Madonna della Pietà col Cristo morto – alla dritta S. Andrea – a manca S. Agostino – Nel campo superiore S. Giorgio.<sup>314</sup>

Detta Cappella fu fondata da Giorgio Castriota juniore nel 1505.

M. Camera.

[52r] /p. 173/ Nel Duomo di Amalfi

[*appunto grafico: – S. Andrea – paese – soffert – S. Agostino – giall*] Tavola – figure poco meno del naturale

Cappella della Madonna della Pietà col cristo morto – alla dritta S. Andrea a manca S. Agostino –Detta Cappella fu fondata da Giorgio Castriota juniore nel 1505<sup>315</sup>.

[53r] /s.n./ “Item in dicto titulo ex alio latere sinistro altaris maioris est quodam altare quod fuit quondam notarij Benenati de Amoruzo de Amalfia, quod concessum est notario Angelo de Balneo de eadem civitate sub titulo Sancti Yacobi cum ycona lignea depicta et inaurata circum circa cum imaginibus B. Marie Virg., B. Andrea Apostoli, et B. Iacobi”.

Ora nella nave del Crocifisso. Nella Cattedrale di Amalfi detta prima de’ SS. Cosma e Damiano

Notizia avuta dal Dr Matteo Camera di Amalfi l’anno 1859.

---

<sup>313</sup> Maestro dell’Incoronazione di Eboli, *Incoronazione della Vergine*, primo quarto del XVI secolo, Eboli, Chiesa di San Francesco.

<sup>314</sup> Antonio Solario detto Lo Zingaro (attr.), *Pietà e Santi*, prima metà XVI, Amalfi, Duomo.

<sup>315</sup> Nota dello stesso Cavalcaselle: «Notizia avuta dal Dr. Matteo Camera di Amalfi l’anno 1859».

Il foglio è firmato dal Dr. Matteo Camera. La notizia è rintracciabile anche in CAMERA 1846, p. 153.



[54r] /p. 174/ Ora nella nave del Crocefisso nella Cattedrale di Amalfi detta prima S. S. Cosma e Damiano<sup>316</sup> [*appunto grafico*: donna – Nostro Signore – S. Giovanni – tutto impasticciato – S. Andrea – azzurro rifatto – oro fondo – Madonna col putto – l’abito era dorato ora è fatto rosso – rosso impasticciato – S. Giovanni Apostolo?]

Hoc opus fieri fecit carmosina pisanella uxo quondam egregii notarii Iacobi de Balneo pro animabus eorundem.<sup>317</sup>

Tavola poco meno della grandezza naturale. Pare corrisponda al documento di Camera. vedi memoria comunicataci.

[55r] /174/ Un altro quadro come indicato nel disegno nella stessa Chiesa appresso a poco della stessa maniera e cogli stessi caratteri ma molto maltrattata dal ridipinto.

Un altro quadro a Savona nel Genovesato colla segnatura Tucius de Andrea de apulia hoc pinxit M CCCCLXX VII (1487).<sup>318</sup> Pittura tutta rovinata da ridipinto, ma di carattere, (da quanto vedesi) dozinale, e d’un genere che ricorda un poco l’arte di Matteo da Siena del Bonfigli pittore dell’Umbria, cioè dei seguaci di quel modo. Tavola nel Duomo di Savona. Madonna col putto seduto in mezzo a quattro Santi. Vedete il Torteroli (ma sbaglia quanto alla data – tenetevi alla mia del 1487).<sup>319</sup>

[63r] /185/ Andrea Sabatini

Nato De Dominici nel 1480? 1445 si fa morto?

Se dobbiamo tenerci alla fisionomia d’arte locale noi diremmo che esso esce dalla scuola dei Donzelli, di Buono; da una fisionomia d’arte come quella, stando alle opere da noi vedute. De Dominici dice che invaghito dell’opera del Perugino a Napoli si portò a Roma da dove ripartì nel 1512 (e Kugler 1513) per Napoli. Di più De Dominici lo fa ajuto a Raffaell. Vasari non dice parola di ciò. Però le pitture di Andrea ci dicono essere d’uno che ha veduto e studiato quelle di Raffaello – che sia poi stato di ajuto a Raffaello, nulla abbiamo di certo. Ma ciò potrebbe anco essere stato ed in qualità ben subordinata [63v] /186/ in mezzo ai tanti e scolari ed assistenti, (che ne deve aver avuti anco di condizione umile) che Raffaello impiegava a Roma. Andrea da Salerno è della categoria di Iacopo Siculo, quantunque Andrea si mostra superiore (ciò abbiamo detto nella vita di quel pittore vol. III p. 331 ove il nome del Sabbatini fù aggiunto perciò colà menzionato). Andrea Sabbatini ancora fu ricordato nella

---

<sup>316</sup> Ignoto, *Madonna e Santi*, prima metà XV sec., Amalfi, Duomo.

<sup>317</sup> Il foglio è firmato dal Dr. Matteo Camera. La notizia è rintracciabile anche in CAMERA 1846, p. 153.

<sup>318</sup> Tuccio d’Andria, *Sposalizio mistico di S. Caterina tra i Santi Pantaleo, Pietro Martire, Pietro, Bonaventura e Gerolamo*, 1487, Savona, Museo Diocesano, già Chiesa di San Giacomo a Savona.

<sup>319</sup> TORTEROLI 1847.

vita del Pacchia. vol III p. 382. Si può dire che siano due pittori di natura ed indole che si assomigliano benché il Pacchia Senese (a noi sembra) superiore ad Andrea in tutte le parti dell'arte considerato e quindi compreso anco il suo modo di colorire. Il Pacchia [64v] 206<sup>a</sup> /187<sup>a</sup>/ Tra questi però al seguito dei nominati vi è ancora Giovan Vincenzo Corso Napoletano che è il più ragionevole del quale (tra le opere che si mostrano di lui) quella del Cristo che porta la Croce a S. Domenico è una delle sue migliori opere. Questo sia stato anco ricordato sopra parlando del fresco che porta la croce attribuito al Donzelli, appunto per una certa analogia od assomiglianza d'arte che vedesi in quel fresco con quella delle opere di Corso. [65r] /187/ mostra un'arte superiore e mostra più talento del Sabattini. Andrea da Salerno entra in quella categoria di pittori che col Penni, col Leonardo da Pistoja col Polidoro contribuì a formare quella scuola a Napoli del 1500 per la quale però noi non sentiamo grande trasporto. Intendiamo dire per i Napoletani seguaci di quei pittori, oltre di che è un'epoca, la quale qui anco volendo non potrebbe trovare il suo posto. [65v] /188/ Il carattere del Sabattini fu anco bene definito dal Passavant.<sup>320</sup> Una delle migliori opere che a noi sia rimasta è l'adorazione dei Re magi ora al Museo di Napoli<sup>321</sup> (proveniente dalla città di Salerno) Ove il carattere tra il Raffaello ed il Senese al modo del Pacchia è evidente. La composizione ha del facile e del largo. Le figure sono ben grupate tra loro, e non mancano nel movimento di certa grazia. I tipi sono piacevoli, e vedesi qualche cosa di fresco di giovanile. Disegno accurato, diligente. Le forme bene definite. Certo che questa fisionomia d'arte non è quella locale di Napoli come abbiamo veduto. [66r] /189/ Colore, che ha sofferto alquanto, ma è ancora di tinta e di tono piuttosto piacevole, ed armonioso. La carnagione tende al caldo rossastro – così i toni dei colori delle vesti non mancano di forza e di vigoria. Tavola, figure poco meno del naturale.

Panel N° 23 in tavola. Un miracolo di S. Nicolò de' Bari. Vescovo<sup>322</sup> (che da tre balle alle donne) Quadro che ha immensamente sofferto di ritocchi per cui è tolta la freschezza del colore oltre di che sono danneggiate le forme ed il disegno per cui il carattere generale del dipinto.

---

<sup>320</sup> PASSAVANT 1860, I, pp. 340-341.

<sup>321</sup> Andrea Sabatini, *Adorazione dei magi*, nella lunetta *Sant'Elena*, 1519 ca., proveniente dal Duomo di Salerno, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.

<sup>322</sup> Andrea Sabatini, *San Nicola di Bari*, 1514-1517, proveniente dall' Abazia di Montecassino, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.

N 43. Tavola con figura di grandezza naturale, ove vedesi S. Benedetto seduto in trono ed intorno S. Placido, S. Mauro, e sotto i quattro Dottori della chiesa.<sup>323</sup> Quadro di colorito un poco crudetto e rossastro di tinta. [66v] /190/ Alcune tavolette con miracoli p. es. il N° 33 S. Benedetto vestendo S. Mauro e S. Placido dell'abito monacale. Il n. 29. S. Benedetto ricevendo nell'ordine S. Mauro e S. Placido, ed il n. 27 un miracolo operato da un Santo dell'ordine, questa ultima tavoletta ha sofferto. Sembra formassero parte d'una predella e forse del quadro N. 43 qui sopra descritto.<sup>324</sup>

Qualche altro quadro è ricordato in questo museo come lavoro di di Andrea o della scuola che noi per brevità ci passiamo sopra.

[67r] /191/ Nella sagrestia dei Gerolamini<sup>325</sup>

Un'altra adorazione in tela ad olio fig. 1/2 il naturale, è certo una delle belle opere di Andrea, il colorito è caldo, sugoso di tinta ma un poco rossastro (carattere di questo pittore). Quadro anco questo piacevole, ma quello al museo (proveniente da Salerno) con questo soggetto è opera ove la composizione è migliore e le figure si uniscono meglio, o gruppano meglio. Anco in questo quadro però i caratteri sono piacevoli specialmente il putto. Questi è nell'atto di prendere colle mani il vaso per guardarvi entro, e colla destra gira verso il vecchio Re che davanti a lui vedesi in ginocchio a braccia crocicchiate al petto. La Madonna carattere [67v] /192/ piacevole come non manca di grazia, e bene gruppa col putto. Graziosi sono i due giovani in piedi, come simpatici sono i tipi e caratteri delle altre due figure ma delle quali è il S. Giuseppe che vedesi ritto di profilo appoggiato al bastone.

Il quadro a S. Maria delle Grazie.<sup>326</sup>

Vedi soggetto nel qui unito foglio (figure grandi il naturale). Colorito che non manca di certa vigoria, e tra le figure la migliore è quella del Santo colla croce (S. Andrea). Movimenti pronti. Caratteri di figure gentili e che tendono al graziato. È una delle buone cose del Sabatini. [68r]

---

<sup>323</sup> Andrea Sabatini e bottega, *San Benedetto in cattedra fra i dottori della chiesa con Mauro e Placido*, 1529-30, proveniente dall'Abazia di Montecassino, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.

– (predella) Andrea Sabatini e bottega, *Vestizione di Mauro e Placido*, 1529-30, proveniente dall'Abazia di Montecassino, ora al Museo Nazionale di Capodimonte (deposito).

– (predella) Andrea Sabatini e bottega, *San Benedetto riceve nell'ordine Mauro e Placido*, 1529-30, proveniente dall'Abazia di Montecassino, ora al Museo Nazionale di Capodimonte (deposito).

<sup>324</sup> Andrea Sabatini, *San Francesco e il lupo di Gubbio*, 1510 ca., Napoli, già in Collezione O. Spasiano di Napoli, ora al Museo Nazionale di Capodimonte (deposito).

<sup>325</sup> Andrea Sabatini, *Adorazione dei magi*, 1514, Napoli, Quadreria dei Girolamini.

<sup>326</sup> Marco Cardisco, *Madonna delle Grazie fra i santi Andrea e Marco*, 1540 ca., già Chiesa di S. Maria delle Grazie a Caponapoli, I altare del transetto, ora al Museo Nazionale di Capodimonte.

/193/ Un buon quadro del Sabatini è il S. Giorgio che uccide il drago ma è alquanto danneggiato dal restauro e dal ridipinto.<sup>327</sup>

Il gruppo è bello, figure di movimento pronto, di buon carattere, e di buone proporzioni, come è di forte disegno.

Si dice fosse di Andrea il quadro a S. Domenico Maggiore rapresentante la Madonna S. Martino S. Domenico ed altre figure ma ora non è più riconoscibile a cagione del ridipinto. Sta nella I<sup>a</sup> cappella a destra.<sup>328</sup>

[69v] /197/ Andrea da Salerno?

Tavola d'altare, figure di grandezza naturale.<sup>329</sup> Pittura che ha sofferto ora è scura e macchiata, noi abbiamo veduto questa pittura sotto condizioni sfavorevoli, ma pure l'impressione si fu che potesse essere di Andrea da Salerno. Le figure sono di forme svelte e gentili, pronte nei loro movimenti. E vedesi essere lavoro di uno che ha studiato Raffaello, o meglio tiene dietro a quella scuola. Specialmente la Madonna col putto circondata da angeli – due dei quali sul volare tengono la corona sospesa sul suo capo. Essa siede [69v] /p. 198/ sulle nuvole, e dietro a guisa di spagliera ha la mandorla gialla.

Proveniente da Napoli si vede nella galleria Ellesmere a Londra S. Caterina N. 79 e S. Rosalia N. 80. Altro non conosciamo di questo pittore coi soliti caratteri descritti propri di questo maestro.<sup>330</sup>

---

<sup>327</sup> Andrea Sabatini, *San Giorgio e il drago, Madonna col bambino e i S. Giovanni Battista e Evangelista*, metà del XVI secolo, Napoli, chiesa di S. Giorgio dei Genovesi.

<sup>328</sup> Cornelis Smet (attr.), *Madonna del Rosario col Bambino, S. Domenico, S. Caterina da Siena, esponenti della famiglia Carafa*, ultimo quarto del XVI secolo, chiesa di S. Domenico Maggiore, cappella di S. Martino.

<sup>329</sup> Andrea Sabatini, *Santa Maria di Costantinopoli*, 1519 ca., proveniente dalla chiesa di S. Francesco di Eboli, ora al Museo Diocesano di Salerno.

<sup>330</sup> Andrea Sabatini, *S. Caterina, S. Rosalia*, Collezione Ellesmere di Londra, poi Bridgewater. Opere non identificate e non ritracciate, probabilmente andate distrutte nei bombardamenti che coinvolsero la struttura ospitante durante la seconda Guerra Mondiale. Cfr. HOBHOUSE 1971, p. 131. Le opere sono citate nel catalogo a stampa delle pitture di questa collezione come di Andrea Sabatini da Salerno: «The two following pictures were the folding wings of an altar-piece. They were purchased by The Bight Honorable Francis Egerton, First Earl of Ellesmere, at Naples, and have since, with the St. Jerome, been put into one frame». Cfr. BRIDGEWATER COLLECTION 1897, p. 15, nn. 79, 80.

## I.II Fondo Crowe, National Art Library, Londra

Le carte di Joseph Archer Crowe, conservate alla National Art Library del Victoria and Albert Museum di Londra, sono numerosissime.<sup>331</sup> In molti di questi documenti, distinguere il contributo dell'uno o dell'altro studioso è praticamente impossibile, in molti altri la differenza è palese, e numerosi sono i disegni di mano di Crowe, ma molti anche autografi del Cavalcaselle. Questo fondo, specchio di quello veneziano, versa, però, in pessime condizioni. Le pessime condizioni non sono solo date da ragioni fisiche, tra cui il deterioramento della carta, ma anche per la perdita di parti dello stesso.<sup>332</sup> Più precisamente, da studi precedenti risulta che alcuni zibaldoni del lascito non erano catalogati né consultabili negli ultimi decenni del secolo scorso, solo di recente rintracciati nei locali della stessa biblioteca;<sup>333</sup> all'opposto, un volume consultato dalla Levi agli inizi degli anni '80 del secolo scorso, risulta ora disperso.<sup>334</sup>

---

<sup>331</sup> Il fondo è così composto: *A History of Painting in north Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century* (collocazioni: 86.ZZ.26-29, quattro volumi) e *A new History of Painting in Italy: from the second to the sixteenth century* (collocazioni: 86.ZZ.19-25, sei volumi) costituiscono le bozze manoscritte delle opere a stampa, pubblicate, rispettivamente, in due volumi nel 1871, e in tre volumi tra il 1864 e il 1866. Le scatole, contenenti fogli sciolti di appunti, disegni, ritagli di giornale, alcune lettere, sono reperibili nelle seguenti collocazioni: *Notes etc. on Italian painters* (coll.: 86.ZZ.51-55); *Notes on Dutch and Flemish, and a few German and French painters, with letters and press-cuttings, some miscellaneous* (coll.: 86.ZZ.56); *Notes on pictures in continental collection* (coll.: 86.ZZ.30-33, 40-41, per un totale di ventidue scatole); *Notes on pictures in the National Gallery, South Kensington Museum, and provincial galleries* (coll.: 86.ZZ.50); *Notes on the Italian schools of painting, chiefly medieval and upon the early Christian and mediaeval mosaics in Italy etc.* (coll.: 86.ZZ.45-46). Ancora, *Raphael, his life and works* (coll.: 86.ZZ. 42-43, 49, II.RC.H. 18-23), e *Titian, his life and times* (coll.: 86.ZZ.44, 47-48). Infine, queste le raccolte di lettere: *Correspondence concerning Crowe and Cavalcaselle's "New History of painting in Italy"*, e *Correspondence between J. A. Crowe and John Murray* (coll. 86.ZZ.198).

<sup>332</sup> Queste le poche ed esemplificative parole della studiosa Stefania Ricci: «Non si sa se tale ordine sia dovuto al Crowe, ma purtroppo in molti casi non è stato mantenuto. Spesso i fogli appaiono tolti dal loro contesto iniziale, che non è facilmente ricostruibile, non essendo state numerate le carte come a Venezia e molte volte non essendo datate. [...] Lo stato di conservazione di queste carte non è dei migliori. Molti fogli sono stati malamente piegati, altri presentano delle lacune». Cfr. Ricci S. 1989. Altri contributi allo studio del *Fondo Crowe* e sul rapporto umano e professionale tra Crowe e Cavalcaselle, cfr. ancora Levi 1981; 1982.

<sup>333</sup> Si tratta dei manoscritti della *History of Painting in North Italy* e della *New History of Painting in Italy* [collocazioni 86.ZZ.26-29; (6.ZZ.19-25)].

<sup>334</sup> Mi riferisco al volume 86.ZZ.54 che risulta dal catalogo della stessa biblioteca come “assumed lost” (<https://goo.gl/HjuLd4>, ultima consultazione settembre 2017).

Le carte sciolte non sono archivisticamente segnate, così che diversi studiosi nel tempo hanno sovvertito l'ordine originario delle stesse, rendendo a volte difficile rintracciare il nesso tra alcune delle stesse.

Al fondo londinese è stata, evidentemente, riservata meno attenzione di quello veneziano. Allo stesso modo la figura del conoscitore inglese presenta ancora molti lacune e interrogativi. La testimonianza più fedele giunta fino a noi è la sua autobiografia,<sup>335</sup> che però ha un limite temporale al 1860. Non è possibile, allo stato attuale degli studi, affermare con certezza quanti viaggi abbia fatto nel sud Italia, né quando.<sup>336</sup> È da notare che la maggior parte dei disegni di opere napoletane presenti in questo fondo sono autografi del Cavalcaselle, o sue copie.

---

<sup>335</sup> CROWE 1895.

<sup>336</sup> Un recente libro di Andrea Milanese ha messo in luce un viaggio di Crowe a Napoli nel 1845, ma, anche se stava già maturando interessi verso lo studio della pittura fiamminga, non sembra plausibile che già a questa data perlustrasse il territorio per studiare i dipinti di suo interesse presenti a Napoli. A conferma di ciò ci viene in aiuto il Cavalcaselle, che, attraverso la descrizione del San Gerolamo di Colantonio, lascia intuire che l'amico non avesse mai visto l'opera dal vivo. Il conoscitore italiano, infatti, nella minuta dà di questo dipinto una attenta e puntuale descrizione, preceduta dalla frase «Solo sappiate che è una tavola grossa». Il dover mettere in evidenza le misure del dipinto non può che confermare l'ipotesi ora esposta.



## Appendice IV

### Documenti ministeriali

In questa appendice si riportano i documenti che registrano un qualche intervento o interesse di Cavalcaselle sul tema della conservazione. I fascicoli presentano documenti raggruppati per argomento. Non sono stati trascritti integralmente tutti i documenti di ogni fascicolo presentato, ma solo quelli più rilevanti e utili a dare il quadro complessivo della storia in cui si inserisce qualche carta autografa del conoscitore. A tale scopo alcune istanze sono state trascritte in forma parziale. Ove non diversamente specificato, la documentazione qui presentata è da considerarsi inedita.

#### 1. ACS, MPI, AABBA, I versamento, busta 490, fascicolo 540.11

Gruppo di documenti sul *Restauro di opere monumentali in Napoli*, in particolare gli affreschi di Antonio Solario detto lo Zingaro nel chiostro del Platano. Opinione di Cavalcaselle al riguardo.

#### 1.1 cc. 14r-v

**Prefettura della Provincia di Napoli**

**Divisione 3, sezione 2, numero 30093**

**Oggetto:** Restauro di opere monumentali

A Sua Eccellenza il Ministro della Istruzione Pubblica, Roma

**Napoli**, 8 ottobre 1875

Siccome già ebbi ad accennare nella lettera del 24 di settembre ora scorso, col numero 28572, nella tornata del 20 rappresentai a questa Commissione conservatrice di Belle Arti gl'intendimenti da Vostra Eccellenza personalmente espressi, di volere addire a spese di restauro di opere monumentali in questa provincia una discreta somma che resta disponibile nel bilancio di codesto Ministero pel corrente esercizio.

Con grato animo fu accolta siffatta partecipazione, e due Commissioni ricevertero lo incarico di presentare alla Commissione stessa nella prossima riunione un elenco dei lavori da restaurare con le loro proposte.

Ieri, 7, la Commissione si riunì, ed udita lettura della relazione dei Commissari deputati, della quale è ammessa copia, accolse la proposta da essi fatta per indicare [14v] che fra tutti i monumenti d'arte esistenti nella città di Napoli meritano di essere a preferenza riguardati per la loro riparazione e conservazione i seguenti: affreschi dello Zingaro nel chiostro di S. Severino, Arco di Alfonso d'Aragona nel Castelnuovo, Porta Capuana, Chiesa di S. Giovanni a Carbonara, Cappella del Pontano alla Pietra Santa.

Ed io, attesa l'importanza dell'argomento, mi affretto di comunicare alla Eccellenza Vostra le deliberazioni intorno ad esse prese dalla Commissione, affinché si degni per luogo alle provvidenze occorrenti.

Il Prefetto

Mordini

## 1.2 cc. 16r-18v

### **Prefettura della Provincia di Napoli**

Commissione Conservatrice di Belle Arti

Copia

Questa Commissione conservatrice, onorevolmente presieduta dalla Sua Illustrissima, dava incarico ai qui sottoscritti di redigere una proposta intorno ai monumenti o cose d'arti più degne sul momento di riparazione e conservazione, profittando di una somma che vi si poteva adoperare. I sottoscritti furono anche incaricati di tener presente nella proposta gli affreschi di S. Severino, e l'Arco di Alfonso in Castelnuovo, e da questo incarico stimano rispondere nel seguente modo. I rinomati e pregiatissimi affreschi dello Zingaro in Sanseverino presentano tre diversi stati e condizione. Una parte di essi è

visibile, riconoscibile nelle forme e nello stile, capace di piccoli aiuti che togliessero dagli occhi (offesi dal bianco dei fori e delle scalinature, la dispiacevole impressione del vedere. Una altra parte è già ristorata, non felicemente, e su questa parte si sono già eseguite parziali esperienze di rinettamento e cancellazione del già fatto. Le pareti annose, tocche dall'umido, anzi invase nei pori dell'umido stesso, non hanno più la parte solida e diremo crostacea dell'intonaco né lo smalto dell'antica dipintura. Ripassandosi sopra con fregagioni assidue con acidi e corrosivi si cancellerà [16v] il fatto, danneggiando anche di alcuni poco la superficie tendente per sua natura e per antichità a disgramarsi. Però il far prove e riprove sopra una pittura gentile per indole sebbene alterata, metterebbe in mostra nuovi guasti e rischierebbe nuovi restauri. Incaricati di dire quanto sta in noi per convincimento e per coscienza, se vi dichiarano che non vorremmo mai ristorate le dipinture che sono ancor visibili e calcolabili negli effetti del vedere; ma stimano che il dare sopra un muro la doppia o meglio la quadruplicata forza d'impressione che si dimanda per nettarlo semplicemente dalle naturali sporchezze accumulate dal tempo, non possa assumersi a responsabilità da nessuno artista amatore o conoscitore. Una terza parte di queste pitture è confusa, questa è presso che invisibile. Se si volesse costringere lo spettatore a giudicare di esse pitture come di opera dello Zingaro, gli si dimanderebbe né più né meno di un atto di fede, pur tuttavia così male stanno e mostrano abbandono ed incuria che offendono il paese, gli artisti ed i presenti Conservatori, i quali non hanno colpa del passato. Se per osservare la possibilità di questi restauri, il pittore ristoratore avesse cominciato dal più guasto, è criterio del ristorare, senza strafare, si sarebbero meglio svolti.

Pare dunque ai qui sottoscritti che la precipitazione precedentemente non debba essere di guida oggi, e che, ove mai la Commissione stimasse approvare, non un così detto restauro, ma un aiuto a queste belle dipinture, il mal fatto devesi tener presente per non incorrere nei medesimi errori. [17r] In generale è a riflettere, e nessuno stimiamo potrà farvi opposizione, che se altra fiata e in altri tempi restar poterono tutti egualmente abbandonati e guasti dal tempo, oggi, non possono restare in sì strana guisa e per così dire mezzo vestiti mezzo spogliati, a testi di contrarietà ed avversioni di pareri, i quali nei giovani e negli ignari potrebbero mettere dubbio sulla verità dell'arte e sulla positività del bello e del vero. Lasciando dunque che la discussione si porti su questo fatto pria di deliberare, passiamo alla 2ª proposta. L'Arco di Alfonso in Castelnuovo è una gemma artistica del nostro bel paese ad onta delle innovazioni posteriori al tempo della erezione ed ai guasti del violento foco del cannone e dell'assiduo, insinuante poco delle fonderie. Fu già in altri tempi

pensato a ripararlo, e ad onor del vero (perché non sapremmo tacere i fatti che ricordiamo) fu disposto e messo in armamento d'impalcatura per ripararlo, ma l'opera ad diè sgomento per la ragione che i marmi si trovaron di deteriorati e, diremo, dalla continua azione del fuoco vicino, che lo adattarvi i mancanti parve difficile. L'Arco però rappresenta oggi una gloria cittadina e reale ad una rovina guerriera. Splendido nel suo isolamento, chiaro nella oscurità dei suoi marmi, [17v] parlante anche nelle sue devastazioni, non è straniero o italiano che non si addolori di vederlo in quello stato. Se due torri gemelle non sostenessero d'ambo i lati questo vecchio amico delle loro glorie, l'Arco sarebbe già caduto. Or che faremo noi per questo Arco, che non è in nostro potere, che non possiamo neppure guardare o curare I sottoscritti pensano che altra discussione debba raccogliersi anco intorno a tal argomento, dimandandosi prima al Municipio quali sieno in quel punto le condizioni fermate con gli Appaltatori del portico, se e come resterà visibile, intendendosi alquanto anche per questa parte col Ministero di guerra, il quale Ministero, commemorando anche egli il danno dalle guerre portato a quell'Arco, vorrà, speriamo, fargli godere i beni della pace, il riposo e la sicura esistenza. Terza proposta è quella di abbattere un muraglione e cappellone votivo eretto sull'arco di Porta Capuana, la cui sopraimposizione, non necessaria, non utile, minaccia danneggiare anche il sottoposto arco, bellissimo per lavori, e per istoria memorabile. I sottoscritti sono lieti di poter dire che questo lavoro non dovrebbe incontrare veruna difficoltà. La parte artistica non entra che in una dipintura decorativa del Maldarelli padre, la quale forse non è bella, or che si vede e sarà più bella (ci sia consentita la espressione) quanto più on si vedrà. Anche un'altra proposta rimane a fare, e a riguarda un prezioso tesoro di pitture e sculture che si raccoglie in S. Giovanni a Carbonara. Piccola chiesa, sì, potrebbe dirsi un Museo. E di vero a guardarlo non lo direste una [18r] chiesa sibbene una galleria. Vi si entra di lato, e incontro alla porta è posto un'altare ricco di marmi e specioso, in breve, il più bello altare che sia nella chiesa. in fondo a questa che diremo sacra galleria è levato un monumento insigne alla memoria di Re Ladislao di razza Durazzesca, Re, che volle una l'Italia, e si mosse combattendo per farla tale, e forse fatta l'avrebbe, se morte non gli avesse troncato i passi. Il monumento rivela questo perché lo si vede seduto tra i suoi, morto, ma in atto redivivo, come la grande idea spronavalo, cavalcando. A lui si potrebbe dire come Pier da Cortona soleva dire alla statua equestre di Marco Aurelio in Campidoglio. Trotta! Ebbene questo sì bel monumento è nascosto nel suo basamento da un altare e se questo altare fosse nato con lui, noi religiosamente non oseremmo neppure guardarlo, ma più secoli scorsero, e la chiesa stette senza altare in quel punto, poi prestamente e inconsultamente

fu coi ghiriglieri degni del settecento messo quell'altare, neppur necessario, perché più indietro nella parallela medesima vedevasi già un altro altare, dal quale si scorgeva benissimo officiare il Sacerdote. Ma si voleva proprio guastar l'aspetto di quel monumento unico, e Dio sa qual ne fosse la ragione. I qui sottoscritti propongono col parere dei loro colleghi, che il detto altare s'abbia dolcemente a rimuovere, lasciando vedere intero il monumento, e ponendo sul sacro suolo una lapide dichiarativa che mostri il rispetto alla chiesa e la necessità di riportare la chiesa alle antiche sue proporzioni figurative, ricollocandosi l'altare [18v] ove meglio si crederà. E a questa ragione che non ha d'uopo di sussidii, sol per debito corredo di notizie aggiungeremo, che il dislocamento dell'altare lascerà più libero il varco alla laterale cappella sferica dei Caracciolo tutta di marmo e degnissima di questa sacra galleria. Ultima proposta a fare è una visita alla celebre cappella del Pontano alla così detta Pietra Santa. Questa Cappella è un ingombro della piazza, ma un ingombro importante per le memorie. Ha bisogno di qualche rinettamento forse, ma il da fare non può completamente definirsi senza acceder sul luogo coll'assistenza altresì di un architetto componente la Commissione.

I Commessarii firmati Camillo Minieri Riccio, e Cavaliere Carlo Tito Dalbono.

Napoli 8 ottobre 1875

Per copia conforme,

Il Segretario

Cassella

### 1.3 cc. 06r-11r

#### **Prefettura della Provincia di Napoli**

Commissione Conservatrice di Belle Arti

Tornata del 26 ottobre 1875, ore 10 ½ antemeridiane.

Presidenza del Prefetto Commendatore Mordini Avvocato Antonio.

Presenti gli Onorevoli Dalbono, Angelini, Alvino, Minieri Riccio, Solari, Minervini, Marangio, Sambiasi Sanseverino e Cassella segretario.

Mancano i signori Smargiassi, Ruggiero ed Imbriani.

Il segretario legge il processo verbale delle conclusioni adottate nella tornata precedente, il quale è approvato.

[...]

[8r] Restauro di monumenti più cospicui

Il Presidente richiama l'attenzione della Commissione sullo importante argomento del restauro dei monumenti più cospicui di Napoli. Esprime lo avviso che la semplice indicazione data al Ministero di quelli meritevoli a preferenza di essere restaurati, non gli sembra sufficiente a raggiungere lo scopo. Oltre l'individuazione occorrerebbero gli elementi per avere una idea chiara della spesa, e però propone che giusta venga dimostrata con una perizia anche sommaria, la quale potrebbe essere presto e bene allestita dagli egregi uomini [8v] competenti che fanno parte della Commissione.

Ad unanimità è accolta siffatta proposta ed una sotto commissione composta degli onorevoli Aloino, Angelini, Dalbono, Minervini, Morelli e Ruggiero, è incaricata di compilare al più presto che possa far perizia, e presentarla con apposita relazione al Presidente, affinché questi possa rassegnare ogni cosa con le sue raccomandazioni a Sua Eccellenza il Ministro della Istruzione Pubblica delle conclusioni della sotto commissione avrà poi notizia la commissione nella prima adunanza che sarà tenuta.

[...]

[11r] La Commissione ad unanimità adotta siffatte proposte.

Alle ore 2 pomeridiane, esaurita ogni discussione, l'adunanza di scioglie.

Il Prefetto Presidente

Firmato A. Mordini

Il Segretario G. Cassella

Per copia conforme, il Segretario G. Cassella

#### 1.4 c. 1r

Napoli 2 novembre 1875

Prefettura della Provincia di Napoli

Divisione 3, sezione 2, numero 32620

Commissione conservatrice di Belle Arti

A Sua Eccellenza il ministro dell'Istruzione pubblica

Roma



Mi pregio di rassegnare a Vostra Eccellenza il processo verbale in copia delle deliberazioni prese dalla Commissione Conservatrice di Belle Arti nella tornata del 7 ottobre ultimo. Adempio così alle disposizioni dell'art. 15 del vigente regolamento.

Il Prefetto presidente

Mordini

1.5 c. 12r-13v

**Oggetto** Restauri di opere monumentali in Napoli

**Roma, addì 15 novembre 1875**

Dal rapporto del Prefetto di Napoli per i lavori di restauro alle opere monumentali di quella città, si viene a conoscere che tutti quei monumenti dipendono non da questo Ministero ma da altri, ed uno anzi, che è la porta Capuana, dal Municipio di quella città.

Pare dunque che la spesa dovrebbe essere sostenuta per la massima parte da quei Ministeri da cui dipendono, e per la Porta Capuana dal Municipio.

Il sottoscritto trova in margine di quel riguardo alcuni osservazioni riguardo a quei lavori proposti dalla Commissione alla quali il sottoscritto richiama l'attenzione di codesto Ministero specialmente [12v] per la giusta osservazione fatta riguardo l'Arco di Alfonso di Aragona.

Quanto alle pitture attribuite ad Antonio Solario detto lo Zingaro nel chiostro di S. Severino, il sottoscritto è in dovere di far conoscere a codesto Ministero che quei dipinti hanno subito in più epoche dei cattivi restauri coll'ultimo dei quali poi venne completamente a perdersi quella parte degli affreschi i quali improvvidamente fu ricoperta a nuovo.

Negli affreschi le operazioni devono limitarsi a fermarne gli intonachi alle pareti, ed il [13r] colore agli intonacchi. Quando mancano questi supplirvi con nuovi dandovi sopra una tinta neutra e nulla più; lasciare come sono le parti ove il colore è mancante o deteriorato, e ripulirlo ove fosse necessario.

Per l'esperienza acquistata dalla conoscenza dei restauri che si fanno alle pitture meridionali nel Napoletano il sottoscritto raccomanda caldamente che non si accordi il restauro come viene demandato dalla commissione molto più che gli affreschi a S. Severino nulla perdono rimanendo come ora sono mal ridotti dal restauro. Bensì si

provveda alla loro ventilazione coll'aprire in alcune ore del giorno le invetrate le quali [13v] furono messe nelle arcate di quel chiostro. Meglio sarebbe fare aprire dei ventilatori nelle stesse invetriate.

Il Ministero potrà, quando crederà conveniente, mandare a Napoli persona capace in tali lavori di restauro per conoscere quello che sarà a farsi in proposito.

G. B. Cavalcaselle

Documento pubblicato in: BARRELLA 1996, nota 119 (p. 144)

1.6 c. 4r

Prefetture della Provincia di Napoli

Divisione 3, sezione 2, numero 35997

Oggetto: Commissione conservatrice di Belle Arti, processo verbale di deliberazioni

A Sua Eccellenza il Ministro della Istruzione Pubblica

Roma

Napoli, 27 novembre 1875

Adempio al dovere di rassegnare a Vostra Eccellenza il processo verbale, in copia, delle deliberazioni prese da questa Commissione Conservatrice di Belle Arti nella tornata del 26 ottobre.

Il Prefetto Presidente

Mordini

2. ACS, MPI, AABBA, I versamento, busta 490, fascicolo 540.14

Gruppo di documenti sul *Restauro di opere monumentali in Napoli*, in particolare gli affreschi di Antonio Solario detto lo Zingaro nel chiostro del Platano. Opinione di

Cavalcaselle al riguardo, e sulla richiesta di trarre dei lucidi dagli affreschi della chiesa dell'Incoronata.

2.1 cc. 23r-25v

**Prefettura della Provincia di Napoli**

Commissione conservatrice di Belle Arti di Napoli

Tornata del 20 ottobre 1877

Ora 1 post meridiem

Presidenza del Prefetto Mayr. Presenti Dalbono Carlo Tito, Minieri Riccio Camillo, Minervini Giulio, Ruggiero Michele, Giova Enrico e Cassella Segretario. Mancano Morelli, D'Ambra e Sambiase Sanseverino.

Data lettura del verbale della precedente tornata è approvato.

[...]

[24v] Pittura dello Zingaro nel Chiostro di San Severino

Intorno alle proposte della Commissione per la conservazione delle pitture, attribuite ad Antonio Solario detto lo Zingaro, nel Chiostro di San Severino il Ministero espresse i suoi apprezzamenti. Sulla questione furono incaricati di riferire alla Commissione i commissari Morelli e Minervini. Questi ha pronta la relazione scritta ma per l'assenza di Morelli si rimanda la discussione alla prossima tornata.

[...]

[25v] Alle ore 4 post meridiem esaurita ogni discussione, l'adunanza si scioglie.

Il Prefetto Presidente

Mayr

Il segretario

Cassella

Per copia conforme

Il segretario

Cassella

2.2 cc. 5r-8r

**Prefettura della Provincia di Napoli**

Commissione conservatrice dei monumenti di Napoli

Tornata del giorno 8 gennaio 1878, ora 1 pomeridiana

Presidente il Prefetto Gravina. Presenti: Dalbono, D'Ambra, Minervini, Miniero Riccio, de Ruggiero, Giova, Capasso. Ispettore Cassella segretario.

Assenti Morelli e Sambiase Sanseverino.

Il segretario dà lettura del processo verbale della tornata precedente, ch'è approvato.

L'onorevole Dalbono prendendo la parola sul processo verbale a proposito dell'Inventario della Chiesa di S. Anna dei Lombardi [5v] dichiara alla Commissione che gli parrebbe utilissima cosa se qualche membro della medesima si prendesse la cura di attendere direttamente al lavoro degl'Inventari, poiché si otterrebbe la esattezza e la economia della spesa.

Gli Onorevoli Minieri Riccio e Ruggiero notano che conformemente a precedenti deliberazioni della Commissione, il lavoro della compilazione si fa dalla persona incaricata sotto la direzione della Commissione medesima, la quale designa quelli fra i propri membri che debbano esaminare e rivedere il lavoro prima che sia messo in polito e presentato alla Commissione riunita. È a ritenersi quindi che l'esattezza non manchi; se però la esattezza del lavoro si potesse raggiungere senza la spesa del compenso al compilatore, essi accetterebbero questo fatto con soddisfazione, e si [6r] dichiarano fin da ora ben grati a quel Commessario, che sia disposto ad assumersi il incarico.

Dopo brevi considerazioni dell'Onorevole D'Ambra sul merito della mozione, la Commissione riserva le sue definitive risoluzioni, dopo che sarà compiuto lo Inventario della Chiesa della Incoronata, già in corso di compilazione.

[...]

[7r] Pitture dello Zingaro in San Severino

Intorno alle proposte della Commissione per la conservazione delle pitture di Antonio Solario detto lo Zingaro, nel Chiostro di S. Severino, il Ministero espresse già da tempo i suoi apprezzamenti. Comunicati alla Commissione, vennero falla stessa incaricati di riferirli intorno alla quistione gli Onorevoli Morelli e Minervini. Questi ha pronta la

relazione scritta; esprime però il suo avviso, unanimemente accolto dalla Commissione, che per l'assenza del Morelli si rimandi la discussione alla prossima tornata.

[...]

[8r] Alle ore 4 pomeridiane, esaurita ogni discussione, l'adunanza si scioglie.

Il Prefetto Presidente

Gravina

Il Segretario

Cassella

Per copia conforme

Il Segretario Cassella

### 2.3 c. 21r

Prefettura della Provincia di Napoli

Commissione di Belle Arti, numero 1236

Oggetto: Adunanza della Commissione conservatrice di Belle Arti

A Sua Eccellenza il Ministro dell'Istruzione Pubblica, Roma

Napoli 15 gennaio 1878

Compio il dovere di rassegnare a Vostra Eccellenza il processo verbale, in copia, delle deliberazioni prese da questa Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti nella tornata del 20 ottobre ultimo.

Il Prefetto

Gravina

### 2.4 c. 19r

Al Provveditorato artistico, Ministero

Protocollo generale numero 2685

Numero di posizione 16° Napoli

Oggetto: Verbalì delle sedute della Commissione conservatrice di Napoli

Roma, addì 19 marzo 1878

Nei verbalì rimessi il 14 e 15 gennaio prossimo passato dalla Prefettura di Napoli per le sedute della Commissione conservatrice non vi è cosa che richieda disposizione da parte del Ministero. Tutte le cose nominate in quei verbalì sono trattate con incartamenti a parte.

G.B. Cavalcaselle  
Bongioannini

2.5 c. 3r

Prefettura della Provincia di Napoli  
Commissione di Belle Arti, numero 20989

Oggetto: Adunanza della Commissione conservatrice dei monumenti

A Sua Eccellenza il ministro dell'Istruzione Pubblica, Roma

Napoli, 12 luglio 1878

Ho l'onore di rassegnare a Vostra Eccellenza il processo verbale, in copia, delle deliberazioni prese da questa Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti nella tornata del giorno 8 gennaio ultimo.

Il Prefetto  
A. Bargoni

2.6 c. 1r

Al Provveditorato artistico, ministero  
Protocollo generale numero 7367  
Numero di posizione 16a Napoli



Oggetto: Seduta della Commissione conservatrice di Napoli

Roma, addì 16 luglio 1878

Dal verbale della seduta 8 gennaio '78 della Commissione conservatrice di Napoli, rimesso il 12 luglio corrente, non risulta la necessità di dare alcuna disposizione, e attendere il verbale per l'Arco di Alfonso.

G. B. Cavalcaselle

Bongioannini

2.7 c. 13r-16v

**Prefettura della Provincia di Napoli**

Commissione conservatrice dei monumenti di Napoli

Tornata del giorno 25 giugno 1878, ore 2 post meridiem.

Presidente il Prefetto Bargoni. Presenti: Dalbono, D'Ambra, Minervini, Minieri Riccio, Morelli, Sambiase Sanseverino, Capasso Ispettore, Cassella Segretario.

Giustificata l'assenza di Ruggiero. Manca Giova.

Il segretario legge il processo verbale delle conclusioni adottate sulla tornata precedente, il quale è approvato.

[...]

[14v] Pitture dello Zingaro

Essendo presenti gli onorevoli Morelli e Minervini incaricati di riferire alla Commissione intorno al modo di conservare le pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino, la Presidenza li prega di presentare la relazione. Minervini propone che si differisca la discussione sopra questo affare, desiderando di prendere prima altri accordi col Morelli.

La Commissione aderisce.

[...]

[16v] Alle ore 4.30 post meridiem esaurita ogni discussione, l'adunanza si scioglie

Il Prefetto Presidente

Bargoni

Il Segretario

Cassella

Per copia conforme

Il Segretario Cassella

## 2.8 c 11r

Prefettura della Provincia di Napoli

Commissione di Belle Arti, numero 24517

Oggetto: Adunanza della Commissione

A Sua Eccellenza il Ministro della Istruzione Pubblica, Roma

Napoli, 19 agosto 1878

Compio il dovere di rassegnare a Vostra Eccellenza il processo verbale, in copia, delle deliberazioni adottate da questa Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti nella tornata del 15 di giugno ultimo.

Il Prefetto Presidente

Tognola

## 2.9 c. 31r-34v

[33r] Chiesa dell'Incoronata, lucidi degli affreschi

Chiesa dell'Incoronata

**Protocollo generale numero 10819**

**Numero di posizione 16a Napoli**

**Oggetto:** Osservazioni sui rapporti della Commissione conservatrice di Napoli del 29 ottobre e del 30 ottobre 1878

**Roma, addì 10 novembre 1878**

Il cavare i lucidi dagli affreschi nella chiesa della Incoronata forse non potrebbe nuocere, subito che il pittore Morelli lo propone, ma per massima il Ministero suole proibirlo specialmente dagli affreschi del secolo XIV e la prima metà del seguente secolo, perché è facile che si stacchi qualche parte del colore.

Lo scrivente propone invece che se ne cavano le foto proprie, ma forse queste per la poca luce che rischiarava quel locale non si potranno fare che con difficoltà.

Ad ogni modo è da richiamare l'attenzione della Commissione osservando che meglio di non cavar lucidi.

[31r] 16a, Napoli, 10819

10 novembre 1878

Osservazioni sui rapporti della Commissione conservatrice di Napoli del 19 ottobre e del 30 idem 1878.

[33v] Chiostro di San Severino pitture dello Zingaro

È vero che gli affreschi dello Zingaro a cagione dei varii restauri tra i quali, coll'ultima di pochi anni or sono, perdettero sempre più del loro carattere originale; ma è cosa ben pericolosa di tentare il ricupero, ed inoltre è da ritenere che ben poco forse al nuovo colore, dell'antica pittura. Ma per questi affreschi come per gli altri che hanno meno sofferto, converrà, ove fosse bisogno, che sia [34r] assicurato il colore all'intonaco e l'intonaco al vivo del muro. Si può anco evitare di togliere la polvere, ma sarà (forse difficile) levare la bigia crosta, senza l'impiego di sostanze pericolose, come sono i corrosivi. Così è da osservare che non si dovrebbe rinforzare neppure i colori, o tinte dei fondi, ove la pittura fosse indebolita, nel caso si vedesse il bianco (e così nelle graffiature) darvi una tinta neutra, minori però del tono locale del colore della pittura, tanto quanto che il bianco non offenda l'occhio di chi osserva. Siccome poi per un tal lavoro il tempo non [34v] pressa (non essendo questa cosa urgente a farsi), il Ministero piacendosi (dopo

aver fatto notare le cose or ora esposte), può osservare che il lavoro può ritardarsi. Frattanto vedere se quanto ha fatto il signor Ruggiero è sufficiente per togliere l'umidità, ma per meglio assicurarsi ordinare al Genio Civile di andare sopra luogo per vedere se è necessario praticare dei ventilatori a proporre tutto quello che l'arte potrebbe suggerire onde poter conservare quanto è rimasto di quei dipinti. Occorre pure [32r] che nella stagione estiva si opera e si chiuda di tempo in tempo le vetrate poste agli archi del chiostro.

G.B. Cavalcaselle

Avendo atti sul tavolo per molto tempo i rapporti della Commissione di Napoli, l'Ingegnere Bongioannini si deve ritenere che nulla abbia a dire da parte sua.

#### 2.10 c. 9r

Al Provveditorato artistico, ministero

Protocollo generale numero 8557

Oggetto: Verbale della seduta 25 giugno 1878 della Commissione conservatrice di Napoli

Roma, addì 30 novembre 1878

Nel verbale della seduta 25 giugno non vi è cosa che richieda disposizioni da parte del provveditorato artistico.

È solo da notare che quella Commissione proporrebbe al Governo di stabilire lui, prima che si tendano via a Comune, per i restauri dell'Arco d'Alfonso d'Aragona, la sua quota di concorso. Ma su questo il Provveditorato ha già scritto.

Bongioannini

### 3. ACS, MPI, AABBA, I versamento, busta 246, fascicolo 114.16

Gruppo di documenti sull'ordinamento, la stima, e i problemi di conservazione e restauro della *Pinacoteca*. Relazioni di Cavalcaselle, titolata *Gita a Napoli*.

### 3.1 c. 10r

Al Signor Direttore Generale dei Musei e degli Scavi d'antichità, Roma

Protocollo generale numero 30196

Divisione 2a

Numero di posizione 37 A

Numero di partenza 7668

Oggetto: Pinacoteca di Napoli

Roma, addì 17 agosto 1875

Per ragione di competenza trasmetto alla Signoria Vostra la qui unita lettera del Municipio napoletano interno alla costruzione di un edificio atto ad accogliere la Pinacoteca che ora trovasi nel Museo di Napoli.

Il Direttore

Adorni

### 3.2 cc. 15r-23v

Gita a Napoli nell'agosto 1875.<sup>1</sup>

Allegato A: Visita alla quadreria del Museo di Napoli;

Allegato B: Visita al R. Museo di San Martino in Napoli;

Allegato C: Conservazione delle pitture alla Galleria del Museo di Napoli e provvedimenti in proposito;

Allegato D: Battistero di San Giovanni a Fonti in Napoli (scritto);

Allegato E: L'antica tribuna della chiesa di San Lorenzo in Napoli (scritto).

G. B. Cavalcaselle

Li 2 settembre Roma

[16r] Allegato A<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Il fascicolo è citato in DORA GAPITO 1991, p. 167, LEVI 2003, p. 65, BARRELLA 1996, pp. 87-88.

<sup>2</sup> Questo documento è presente in copia anche nell'archivio del Museo Nazionale di Napoli, già Archivio della Soprintendenza Archeologica di Napoli. Cfr. *Carteggio con il Ministero e Cavalcaselle*

Visita alla Quadreria del Museo di Napoli.

A Sua Eccellenza il Signor Ministro della pubblica Istruzione.

Il sottoscritto non ha potuto incominciare prima d'ora la sua ispezione in Musei e Gallerie del Regno perché nessuno di quei stabilimenti aveva mandato l'inventario degli oggetti di belle-arti secondo il modulo richiesto dalla Contabilità.

Cotesto Ministero ben conosce come dopo una lunga corrispondenza, e molte sollecitazioni, dovette alla fine accontentarsi di accettare moduli nella forma che quelle Direzioni stimarono di poter spedire.

Al sottoscritto altro non rimaneva se non conformare la sua ispezione in ogni stabilimento a seconda del modulo accettato dal Ministero.

Egli credé però di dividere il suo rapporto in due parti. La prima che riguarda al prezzo venale delle [16v] opere d'arte è destinata all'ufficio di Ragioneria; la seconda che tratta del merito artistico del dipinto, e del nome, vero o supposto, dell'autore, dello stato di conservazione, sarà questa indirizzata alla Divisione da cui dipendono le Gallerie.

Esaminato dapprima l'inventario inviato a codesto Dicastero dalla Direzione del Real Museo di Napoli, chi scrive trovò la stima essere stata fatta complessivamente; ed il prezzo assegnato alle pitture ammontare a lire 6.720,900. Recatosi a Napoli ha saputo da quella Segreteria che una tal somma era stata data dalla stessa Direzione. Domandato l'Ispettore della Galleria, e venuto a conoscere che da esso era stata compilata una stima particolare di ogni quadro, la quale per tutta la Galleria faceva montare il valore alla cifra di £ 6.587,100. Da ciò è manifesto che la Direzione del Museo non si tenne alla stima dell'Ispettore, ma l'aumentò.

Il sottoscritto incominciò la sua visita con la scorta delle tabelle stampate indicanti i quadri [17r] esposti nella Galleria, e colla nota del prezzo a ciascuno assegnato dalla stima dell'Ispettore.

Verificò che per semplice dimenticanza era stata ommessa la stima di tre quadri calcolati mille lire ciascuno, pei quali dev'essere aggiunta la somma di £ 3.000 a quella delle 6.587,100 portando il totale alla somma di £ 6.590,100.

È vero però che la stima venale delle opere di belle Arti è sempre cosa incerta, mutabile secondo i tempi, le circostanze, le opportunità e perfino secondo la moda. In una galleria quello che forma la vera ricchezza sono le opere dei grandi maestri. Queste in caso di

---

*riguardante l'Inventario del Museo Nazionale e quello di S. Martino e la valutazione dei quadri, Categoria M, fascicolo 1=11 II D.1 [1875-1876]*



vendita possono salire ad un prezzo favoloso, e per ciò si può quasi dire che le opere di merito veramente eccellenti non hanno prezzo. Ed è dopo queste considerazioni che lo scrivente richiama l'attenzione del Ministero poiché a lui sembra che dei quattro quadri indicati come lavori di Raffaello uno soltanto può considerarsi di questo maestro, [17v] ed è anche di quelli che nell'esecuzione del quale si riconosce essersi Raffaello servito dell'aiuto dei suoi scolari, che potrebbero essere Giulio Romano od il Penni. Il dipinto di cui si parla è una sacra famiglia in tavola, "nella sala, detta, dei Raffaello" indicato al n. 20.<sup>3</sup>

Fa inoltre osservare come dei due quadri attribuiti a Claudio di Lorena, uno solo egli lo crede originale, ed è quello indicato al n. 31 "Claudio Gellée, detto il Lorenese, gran paesaggio con figure di Filippo Lauri, in tela".<sup>4</sup>

Il quadro in tavola di Giulio Romano rappresentante una Santa famiglia, detta la Madonna del gatto, viene ricordato per dire che ha grandemente sofferto. Il colore si è oscurato, e di più metà della testa del San Giovannino è fatta a nuovo, essendo stata bruciata ai tempi nostri dal ferro di un inesperto restauratore.

Il dipinto (un ritratto) attribuito a Giorgio Barbanelli detto il Giorgione, indicato al n. 15, non [18r] è di quel maestro, ma bensì di Pietro della Vecchia, debole seguace ed imitatore di Giorgione.<sup>5</sup>

Delle cinque opere che si dicono del Correggio, due sole crede lo scrivente siano di questo Maestro; sono la Zingarella o Madonna del Coniglio, pittura che ha molto sofferto; e lo sposalizio di Santa Catterina.

Gli altri tre sono lavori de suoi seguaci ed imitatori più o meno abili.

Lo stesso potrebbe dirsi di non poche altre opere delle scuole Italiane, come delle forestiere, che non sempre appartengono al pittore ed alla scuola cui sono attribuite.

Né può dirsi che i pittori di queste scuole siano bene rappresentati, se si eccettuano le opere di Ribera detto lo Spagnoletto, e alcune altre di pittori della scuola Veneta che anzi ai capi lavori d'arte che sono menzionati in principio vi sarebbe da aggiungere qualche bel quadro di Sebastiano del Piombo, uno di Palma vecchio, un bel dipinto [18v] di Giovanni Bellini, ed un altro di Bartolomeo Vivarini, ma ciò che aggiunge specialmente ricchezza alla Galleria sono le pitture di Tiziano, del qual maestro vedesi un bellissimo e ben

---

<sup>3</sup> Il n. 20, secondo il catalogo di Giuseppe Fiorelli, corrisponde alla *Madonna del Divino Amore attribuito alla bottega di Raffaello*, in particolare a Giovan Francesco Penni.

<sup>4</sup> Si tratta di *Paesaggio con la ninfa Egeria* di Claude Lorrain.

<sup>5</sup> Al n. 15 del catalogo Fiorelli, corrisponde il quadro oggi noto come *Pastore con flauto* e considerato copia di un dipinto di Sebastiano del Piombo.

conservato ritratto di Paolo III; la Danae; un ritratto di Filippo II; un altro dipinto di Paolo III insieme al Cardinale Alessandro e Pier Luigi Farnese (quadro quest'ultimo non finito) e finalmente una replica della Maddalena.

Questi dipinti però non sono esenti da restauri e da ritocchi, specialmente l'ultimo ricordato.

Come già si disse, le opere dei grandi maestri dell'arte possono in una vendita sotto l'influenza di particolari circostanze salire a prezzi favolosi e compensare così il ricavo insufficiente o fallito di molte altre opere d'ordine inferiore. Ma anche ammettendo ciò, in massima crede lo scrivente, possa, meno casi eccezionali, aversi un tale risultato coi dipinti della quadreria annessa [19r] al Museo di Napoli in modo da raggiungere nell'ipotesi della vendita la somma di stima attribuita dalla Direzione del Museo ai quadri in esso contenuti. E quindi se in caso di vendita e sotto l'influenza di circostanze particolari ed affatto eccezionali può dirsi accettabile la somma attribuita da quella Direzione, all'infuori però di questo caso tale somma dovrebbe ridursi a circa la metà.

Del resto la vera ricchezza del Museo di Napoli non consiste nei quadri, ma bensì negli altri oggetti d'arte che esso possiede, molti dei quali sono invero di pregio inestimabile; per la qual cosa valutando la Galleria dei quadri non isolatamente, ma insieme con tutti gli oggetti d'arte posseduti dal Museo, il prezzo totale di quanto esso contiene può raggiungere la somma complessiva indicata dalla Direzione come valore degli oggetti nel Museo stesso [19v] contenuti.

Riguardo però a tutti questi oggetti, siccome il Museo dipende dalla Direzione Generale degli Scavi ed Antichità del Regno, il sottoscritto non ha creduto fosse di sua competenza l'occuparsene, tanto più che per farlo sarebbero occorsi studi speciali e particolari cognizioni da lui non possedute, studi e cognizioni delle quali è a dovizia fornito l'illustre senatore Fiorelli che a parere anco dello scrivente è il più competente dei giudici in tale materia.

[19v] Coi sentimenti del più profondo ossequio ha l'onore di dirsi

Dell'Eccellenza Vostra

Devotissimo servo

G. B. Cavalcaselle

Roma li 2 settembre 1875

[20r] Allegato B<sup>6</sup>

Visita al Real Museo di San Martino in Napoli

Roma, li 2 settembre 1875

Il sottoscritto esaminato l'inventario degli oggetti esistenti nel Real Museo di San Martino in Napoli, spedito a cotesto Ministero da quella Direzione, l'ha trovato più conforme che non fosse quello relativo al Museo Nazionale al modulo richiesto dalla Contabilità.

Cosa questa facile a comprendersi per il numero molto minore degli oggetti contenuti nel Museo di San Martino.

Lo scrivente recatosi a Napoli e visitato quel Museo ha osservato, che tra i quadri di maggior pregio (che sono quelli che si vedono nel coro della Chiesa), il gran quadro di Guido Reni rappresentante la natività di Nostro Signore, (quantunque sia opera non finita, a cagione della morte del pittore, né in perfetto stato di conservazione), possa valere, invece di £ 10.000, come è valutato dalla stima fatta [20v] da quella Direzione, fino a Lire 25.000.

Questa variante però di lire 15.000 non cambia la somma totale della stima delle opere d'arte contenute in quel Museo mentre alcuni altri quadri possono essere valutati meno della stima fatta dalla Direzione anche a cagione del loro cattivo stato di conservazione, o per cattivi restauri, e ridipinti patiti ai tempi del cessato Governo.

Fra questi sono da ricordare i quattro quadri che trovansi nelle pareti laterali del coro. Rappresentano la Comunione degli Apostoli, pittura del Ribera; Cristo che lava i piedi degli Apostoli di Giambattista Caracciolo; l'Istituzione dell'Eucaristia (per errore data alla Scuola di Paolo Cagliari, mentre è di Massimo Stanzioni); la Sacra cena che non è del pittore Stanzioni, come dice il catalogo, ma bensì della Scuola di Paolo Cagliari, come lo dimostra anco la seguente iscrizione [21r] la quale vi si legge "Heredes Pauli Caliar Veronesi faciebant". È evidente che fu per equivoco che vennero da chi fece il catalogo scambiati i nomi degli autori di questi due ultimi quadri.

Per ciò che riguarda agli altri oggetti tutti contenuti in questo Museo (che è in via di formazione) lo scrivente crede di doversi attenere alla somma del loro valore venale fatta

---

<sup>6</sup> Questo documento è presente in copia anche nell'archivio del Museo Nazionale di Napoli, già Archivio della Soprintendenza Archeologica di Napoli. Cfr. *Carteggio con il Ministero e Cavalcaselle riguardante l'Inventario del Museo Nazionale e quello di S. Martino e la valutazione dei quadri*, Categoria M, fascicolo 1=11 II D.1 [1875-1876]

da apposite commissioni, la quale fu accettata dalla Direzione di quel Museo. Questo prezzo nella sua totalità porta alla somma di £ 312.642,90.

G. B. Cavalcaselle

[22r] Allegato C<sup>7</sup>

Conservazione delle pitture alla Galleria del museo di Napoli e provvedimenti in proposito.

Roma li 2 settembre 1875.

Il sottoscritto nella visita fatta recentemente alla quadreria del Museo di Napoli ebbe di nuovo a constatare il pericolo cui specialmente sono esposti nei riguardi della loro conservazione i dipinti su tavola, i quali, e sono i più pregevoli, furono dalla sala grande da alcuni anni trasportati in due camere che presero il nome l'una di Correggio e l'altra di Raffaello, accomodate a questo scopo.

A persuadersi di tal pericolo basta parmentre l'elevata temperatura che si riscontra in quelle camere, la quale è tale da non permettere alle persone la permanenza a lungo in esse e nelle ore pomeridiane senza riportare dolori di capo od altro incomodo.

Discorrendo col Signor Ispettore della Galleria (il quale convenne del pericolo che corrono codesti dipinti), lo scrivente propose che a livello del pavimento si aprissero dei ventilatori, cosa questa non difficile a farsi, bastando aprire una parte del finestrone [22v] ora murato e prospiciente il cortile dal lato della camera detta dei papiri, allo scopo di stabilire una corrente con un'altra apertura che egualmente dovrebbe praticarsi nella porta oggi murata ma esistente dirimpetto all'accennato finestrone. Questa è quella che mette nella sala detta delle Veneri, nella quale di contro a detta porta sta un grande finestrone che prospetta sopra un secondo cortile.

Ma poi considerando alla difettosa costruzione della copertura delle due camere, a cagione della quale non si potrà mai impedire che non penetri in esse dall'alto un forte grado di calore, il sottoscritto crede necessaria la remozione di quelle opere d'arte.

Inoltre è da notare che i dipinti collocati in dette stanze difettano di luce conveniente, come dello spazio necessario per esser nel dovuto modo veduti e quindi studiati.

---

<sup>7</sup> Il documento, Allegato C, è parzialmente trascritto in N. Barrella, *La tutela dei monumenti...*, cit., pp. 86-87.

Come allo scrivente, così non sarà di certo sfuggito alla memoria di alcuni quanto erano meglio collocati questi quadri, che formano [23r] l'ornamento principale della Galleria, nel gran salone nel quale si presentavano anche meglio allo studio come alla loro conservazione, (fatta eccezione per la Danae, che non era visibile ad alcuno al tempo del cessato governo).

Ora poi che le condizioni del gran salone sono pei recenti lavori di molto migliorate e di è anche provveduto convenientemente alla sua ventilazione, lo scrivente crede necessario di riportarvi tanto per riguardi d'una maggior conservazione quanto per la luce migliore nella quale si troverebbero, ed anche per lo spazio maggiore dal quale sarebbero circondati, il quale darebbe agio di poterli meglio vedere e studiare.

Per riportarli nel gran salone basta rimuovere lacune opere che di recente vi sono state collocate, le quali sono di assai minor pregio ed anche di dimensioni maggiori.

E se è vero, come fu detto, essere intendimento del Ministero di fabbricare un locale apposito, lo scrivente non può astenersi egualmente dall'insistere perché si compia, [23v] fosse anche in via provvisoria, il mutamento proposto.

G. B. Cavalcaselle

Il fascicolo è citato in: DORA GAPITO 1991, p. 167; LEVI 2003, p. 65; BARRELLA 1996, pp. 87-88; CIAMPI 1999-2000, p. 13.

### 3.3 c. 13r-v

Regno d'Italia, Ministero della Istruzione Pubblica

Divisione 1, sezione

Numero di posizione 37 A, numero del protocollo generale 9965, numero di partenza 9324

Oggetto: Dipinti su tavola ora esistenti nelle sale di Correggio e di Raffaello.

Al Signor Direttore del Museo Nazionale di Napoli

Roma, addì 11 ottobre 1875

L'Ispettore artistico che pochi giorni fa visitò la pinacoteca di cotesto Museo, riferì a questo Ministero che i dipinti su tavola trasportati alcuni anni addietro dalla sala grande

nelle due camere, che presero il nome l'una di Correggio e l'altra di Raffaello, sono in grave pericolo per la temperatura che v'è in esse, la quale è tanto elevata da non permettervi alle persone la permanenza a lungo nelle ore pomeridiane, senza riportare dolori di capo od altro incomodo. E ciò oltre a danneggiare i dipinti impedisce pure che siano dagli artisti studiati a dovere, anche pel motivo che la ristrettezza del luogo e la poca luce non va d'accordo colla grandezza dei quadri. Propone pertanto il suddetto Ispettore, ed io sono d'accordo con lui, che le tavole siano riportate nel gran salone, il quale per li recenti lavori gode d'una conveniente ventilazione ed ove si' per la luce maggiore e si' pel maggiore spazio potrebbero essere meglio veduti e studiati. E però prego la Signoria Vostra di fare trasporto [13v] pel quale basta rimuovere alcune opere che di recente sono state collocate nel salone, e che sono assai di minor pregio delle tavole che si trovano nelle sale di Correggio e di Raffaello, e di dirmi le ragioni per cui Ella crederebbe di non farlo.

Il ministro

Berti

#### 3.4 c. 12r-v

Illustrissimo Signor Direttore del Museo Nazionale, Napoli.

Napoli 28 ottobre 1875

Rispondo alla pregiata Sua nota del 19 corrente, con la quale la Signoria Vostra mi trascriveva quella del Signor Ministro della Pubblica Istruzione intorno ad un nuovo collocamento di alcuni dei migliori dipinti, che si conservano nella nostra Pinacoteca.

Il danno, che si deplorava da più tempo, e specialmente sui mesi estivi, sulle tavole di Raffaello, Michelangelo, Giulio Romano, ecc. allegate a quella della scuola veneziana, io più volte avea rilevato. Ed infatti, quando fu qui il mio collega Cavaliere Cavalcaselle, a lui espressi il bisogno del progettato riordinamento, e lo spinsi a farne rimostranza all'onorevole Ministro.

In questo stato di cose io son lieto di veder coronato un [12v] mio antico desiderio con gli attuali ordini del Ministro; tanto più che, nell'aver l'onore di assumere il mio attuale ufficio, trovai questo fatto compiuto.

È bene però far osservare al Signor Ministro che il modo progettato importa un nuovo riordinamento non solo nel salone, ma in tutte le altre sale; e che ciò richiede un attento



lavoro, che non potrebbesi eseguire con la presenza del pubblico. Occorre quindi un accelerazione perché quelle sale della Pinacoteca stiano chiuse durante il tempo necessario per tale bisogno. Ed io la premuro a volerla sollecitamente provocare.

L'Ispettore

Demetrio Salazaro

### 3.5 cc. 11r-v

Direzione del Museo Nazionale ed Ufficio Tecnico per gli Scavi delle Province Meridionali

Numero 962

Oggetto: Dipinti su tavola ora esistenti nelle sale di Correggio e di Raffaello.

Risposta a nota 11 ottobre 1875 n. 9324, Divisione 2<sup>a</sup>

A sua Eccellenza il Ministro della Pubblica Istruzione, Roma.

Napoli 29 ottobre 1875

Non appena mi è giunta la contrassegnata nota dell'Eccellenza Vostra, mi sono affrettato di comunicarla all'Ispettore di questa Pinacoteca del Museo, Cavaliere Salazaro, pregandolo a voler dirigere e vigilare la traslocazione delle tavole esistenti nelle sale di Correggio e di Raffaello, con le norme dalla Eccellenza Vostra indicate.

Il lodato Ispettore, sotto la data di ieri, mi à risposto col rapporto che ò l'onore di rassegnarle originalmente, perché Vostra Eccellenza si degni manifestarmi, se io debbo attuare nella esecuzione di questo riordinamento la chiusura delle sale ritenuta indispensabile dal Cavaliere Salazaro. Debbo in tal caso rassegnarle, per debito del mio ufficio, che in questa stagione, in cui i forestieri che si recano a visitare il Museo sono numerosissimi, tale chiusura potrebbe promuovere i fini alti lamenti. [11v] E però giudichi Vostra Eccellenza, se ritenendo indispensabile tale chiusura, non sia più opportuno differire il riordinamento alla prossima primavera, stagione in cui diminuiscono di molto i visitatori del Museo.

Il Direttore

Giulio de Petra

3.6 c. 9r

Roma, addì 4 novembre 1875

Oggetto: Dipinti nelle piccole sale di Correggio e di Raffaello nel Museo di Napoli

La ragione qui esposta dalla Direzione del Museo di Napoli per protrarre alla primavera la remozione dei quadri dalle piccole sale dette di Correggio e di Raffaello in altre più grandi, non che per fare i lavori necessari ai locali per la conservazione dei dipinti, è tale che lo scrivente crede sia da concedersi.

Pensa, però, che il Ministero dovrebbe domandare a quella Direzione di fargli conoscere quali sono, e di qual natura, i lavori che crede necessari di fare.

G. B. Cavalcaselle

3.7 cc. 2r-3v

Eccellenza,

L'Ispettore Cavalier Cavalcaselle, che nell'ottobre prossimo passato visitò il Museo Nazionale di Napoli, riferì al Ministero che il dipinti su tavola trasportati alcuni anni addietro dalla sala grande nelle due camere, che presero il nome l'una di Correggio e l'altra di Raffaello, sono in grave pericolo per l'alta temperatura che nell'estate v'è in esso, la quale è tanto elevata da non permettervi la permanenza a lungo nelle ore pomeridiane, senza riportare dolori di capo od altro incomodo.

Fu scritto per ciò al Direttore del Museo perché facesse trasportare i detti quadri nel gran salone come in sede conveniente sì per la ventilazione e sì per la vastità del locale che permetteva di poter studiare quei capolavori.

Il Direttore rispose il 29 ottobre prossimo passato che riferiti gli ordini Ministeriali all'Ispettore della Pinacoteca, il quale trovando saggi tali ordini osservò che il trasporto dei dipinti di Raffaello, Michelangelo e Giulio Romano dalla sale ove ora si trovano al gran salone importava un riordinamento non solo del salone ma di tutte le altre stanze della Pinacoteca; la qual cosa richiedeva un attento lavoro, che non potrebbesi eseguire con la presenza del pubblico: occorrere quindi una [2v] autorizzazione di chiudere le sale della Galleria durante il tempo necessario per tale bisogno. Il Direttore del Museo fece

però osservare che nei mesi di inverno, essendo grandissima l'affluenza de' forestieri, non conveniva, nell'interesse della tassa d'entrata, chiudere la Pinacoteca. E aggiunse, che siccome il danno ai dipinti avviene nell'estate, essere suo parere che i lavori di riordinamento dovessero protrarsi alla prossima primavera, stagione in cui i visitatori sono assai scarsi.

Giustissime sono queste considerazioni ed il Ministero le approvò (8 novembre), ma volle sapere che cosa significavano le parole attento lavoro, dubitando che si intendesse con ciò della ripulitura o restauro delle tavole.

Nuovamente il Direttore interpellò l'Ispettore della Pinacoteca, che disse "Allorquando si vuol rimuovere un dipinto e collocarlo altrove, occorre riordinare l'intera parete; perché le dimensioni, il genere, la luce, e l'accordo nell'insieme restano turbati; ed è necessità che ogni sala sia armoniosa per linee, scuola, ed in certo modo rispetti pure un ordine cronologico.

E poiché le tavole da rimuoversi non sono poche, né sono affisse al muro con semplici chiodi, ma con [3r] appositi ferri, che ho già fatti costruire, così occorre il tempo e la quiete perché tutto si faccia con quella serenità, che sola è garanzia di buon risultato.

È utilissimo poi che ciò si esegua ora e non più tardi; per la ragione, che le tre sale, che precedono quella di Raffaello, dovranno essere decorate nelle mura, che sono ancora nello stato primitivo ed indecente. Tanto più che riunendovisi prossimamente in Napoli il Congresso artistico, la Pinacoteca deve trovarsi in istato di esser visitata con compiacenza dai cultori dell'arte".

Ma il Direttore è invece di parere che non si debbano alterare le disposizioni già date, e che la chiusura della Pinacoteca porterebbe grave danno all'erario dello Stato. E quanto allo stimarsi indispensabile, come accenna l'Ispettore, la novella decorazione delle sale che precedono quella di Raffaello, fa osservare che tali lavori, dovendo essere a carico della dote del Museo, vanno fatti a poco per volta e secondo lo permettono i fondi; che se il Ministero desidera che tali lavori siano eseguiti pel tempo del Congresso Artistico, allora converrebbe che il Ministero stesso fornisse la somma necessaria. [3v] Credo per tanto che si debbano confermare gli ordini già dati, colla lettera 8 novembre, cioè di rimandare ogni cosa per la prossima primavera, poiché oltre al danno che avverrebbe al Governo per la diminuzione della tassa d'entrata, il Ministero non ha alcun fondo per i lavori di decorazione chiesti dall'Ispettore, dei quali il Direttore promette di occuparsi appena glielo permettono gli assegni del Museo.

Voglia l'Eccellenza Vostra dirmi se questo è pure il suo parere

A dì 14 dicembre 1875

Il Direttore Capo della Divisione 2<sup>a</sup>

Rezasco

3.8 cc. 1r-v

Al Direttore del Museo Nazionale, Napoli.

Oggetto: Dipinti nelle sale di Correggio e di Raffaello.

Roma, addì 21 dicembre 1875.

Mentre io riconosco come sia al tutto convenevole il fare qualche decorazione alle tre sale di cotesto Museo per le quali si possa a quella di Raffaello, quando i quadri che sono in essa e nella sala detta del Correggio si saranno trasportati nel gran Salone; penso che un tale ornamento, richiedendo esso non piccola spesa e questa dovendo essere a carico della dote del Museo stesso, va fatto a poco [1v] per volta e ai proporzione della somma che possa assegnare per questo lavoro il Museo. In quanto poi al ricollocare nel gran Salone come si vede molto più conveniente i capo-lavori che ora sono nelle dette due sale di Raffaello e del Correggio, io confermo la disposizione già data con la mia lettera dell'8 novembre prossimo passato; cioè di rimettere questo traslocamento alla buona stagione dell'anno veniente per le ragioni che ben sa la Signoria Vostra.

Il ministro

Berti

4. ACS, MPI, AABBA, I versamento, busta 246, fascicolo 114.24

Gruppo di documenti sulla richiesta del quadro raffigurante il *Ritratto di Pietro Bembo* del Museo Nazionale di Napoli per scopi di studio e restauro. Richiesta di Cavalcaselle.

4.1 c. 28r

Ritratto del Cardinale Bembo – domanda

**Roma, addì 2 Ottobre 1877**

Dopo avere parlato al Senatore Fiorelli, non che al Commendatore Rezasco, ed ottenuto il consenso di Sua Eccellenza il Signor Ministro, chi scrive fa la domanda perché da Napoli venga spedito a codesto Ministero in Roma una tela dipinta, la quale presentemente trovasi in uno dei locali del piano superiore che serve ad uso di deposito per i quadri che non sono esposti nella Galleria di quel Regio Museo. La tela contiene il ritratto del Cardinale Bembo il quale ab antico trovasi [c. 28v] esposto tra i quadri di quella Galleria sotto il n. 225, ed attribuito al pennello di Paolo Veronese. Pittura che per essere completamente ridipinta fu ritirata dalla Galleria. Lo scrivente inoltre desidera conoscere la provenienza di quel dipinto, notizia questa che potrà facilmente il ministero ottenere dalla Direzione di quella Galleria. Per conosca facilmente il dipinto che si cerca, unisce anco due brutti segni del quadro, da spedirsi a Napoli.

G. B. Cavalcaselle

4.2 c. 24r

**Regno d'Italia**

**Ministero della Istruzione Pubblica**

**Oggetto** Ritratto del Cardinale Bembo, restauro

**Roma, addì 26 Febbraio 1878**

Il restauro del ritratto del Cardinale Bembo dipinto da Tiziano (compreso il costo della cornice e della cassa) ammonta a Lire 225.

G. B. Cavalcaselle

4.3 c. 14r

**Ministero della Istruzione Pubblica**

Il Ministro,

veduta l'annessa quietanza che giustifica la spesa di L. 225 sostenute dall'Economo Capo Sezione di questo Ministero sul restauro di un quadro appartenente alla Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli, rappresentante il ritratto del Cardinale Bembo, quale restauro

fu fatto eseguire d'ordine di questo Ministero dal Commendatore Giovan Battista Cavalcaselle;

Ordina il rimborso della cennata somma di lire duecentoventicinque L. 225 a favore del mentovato Economo Capo Sezione Cavalier Giuseppe Moris, sul Capitolo 20 art. 5 del Bilancio di questo Ministero Esercizio 1879.

Roma, 30 Marzo 1878

Il Ministro

De Sanctis

#### 4.4 c. 12r

**Ragioneria del Ministero di Pubblica Istruzione**

**Al n. 118**

**Il 13 Aprile 1878**

**Si ritorna a** codesta divisione amministrativa **l'unità richiesta n. 7723 in data del 17 aprile 1878 cogli annessivi allegati, e con preghiera di provvedere in merito agli infradescritti rilievi, di contrapposti le proprie risposte e di restituire poscia il tutto per le ulteriori disposizioni contabili**

**Il capo Ragioniere**

Al Provveditorato Artistico

La quietanza unita all'annesso decreto non giustifica la spesa fatta pel restauro del quadro rappresentante il Cardinale Bembo. Si prega perciò di unire anche una nota della spesa occorsa quietanzata dal percipiente.

Come già si prevedeva la Corte dei Conti ha fatto la seguente osservazione:

«La documentazione del mandato che si ritorna è incompleta, e per renderla più regolare occorre che l'artista chiamato a restaurare il quadro rappresentante il ritratto del Cardinale Bembo produca quietanza delle L. 775 che furongli corrisposte dal Signor Commendatore Cavalcaselle, come da ricevuta [c. 12v] rilasciata da quest'ultimo all'Economo di codesto Ministero che le ha rimborsate»



4.5 c. 18r

**Regno d'Italia**

**Ministero della Istruzione Pubblica**

**Direzione Generale dei Musei e degli Scavi di Antichità**

**N. di posizione** 50-1-1 **n. di protocollo** 409/2176

**N. di partenza** 4058

**Risposta** alla nota **del** 30 Aprile **n** 988

**Oggetto** Ritratto del Cardinale Bembo

Al Signor Provveditore Centrale per l'Istruzione Artistica, Ministero

**Roma, addì 6 Maggio 1878**

Il Direttore del Museo Nazionale di Napoli con Nota del 30 Aprile ultimo scorso fa premura a ciò sia restituito alla Pinacoteca del Museo stesso il dipinto attribuito a Paolo Veronese, rappresentante un ritratto virile creduto quello del Cardinale Bembo, dipinto fatto qui venire d'ordine di Sua Eccellenza il Ministro per essere, siccome fu, restaurato. Prego la Signoria Vostra di farmi sapere se si possa rispondere affermativamente alla istanza del mentovato Direttore

Il Direttore Generale

Fiorelli

4.6 c. 16r

**Regno d'Italia**

**Ministero della Istruzione Pubblica**

**Oggetto** Ritratto del Cardinale Bembo

**Roma, addì 28 Maggio 1878**

Il commendatore Fiorelli al quale lo scrivente ha parlato, desidera avere una risposta in scritto per farla conoscere al Museo di Napoli. Chi scrive crede necessario di far conoscere che il ritratto del Cardinale Bembo fu da me richiesto per gli studi che sto facendo delle opere di Tiziano. Che la persona la quale per vecchia amicizia si assunse il penoso lavoro [c. 16v] della pulitura e restauro del dipinto, aveva già innanzi dichiarato allo scrivente di volerlo fare per le sole spese dei materiali che avrà dovuto servirsi, e quindi senza

ricompensa alcuna. Si riservata però, sul caso di buon esito, di cavarne una copia. Tutto ciò è stato portato a conoscenza del Ministero. Il lavoro essendo riuscito bene, fu riscoperto quanto fu possibile dell'originale [c. 17r] pittura. La tela fu posta in apposita cornice addattata al dipinto, ed il tutto entro una cassa da aprirsi e chiudersi. I materiali usati nel lavoro, la cornice, e la cassa importano L. 225, per cui l'\*\*\*] non venne soddisfatto dell'opera sua come era stato stabilito in precedenza. Subito dopo che sarà fatta la copia del ritratto del Bembo ed altro sì grande, ed anco il tentativo di una riproduzione all'acqua forte, il [c. 17v] ritratto resta consegnato al Ministero.

G. B. Cavalcaselle

4.7 c. 7r

**Ministero della Istruzione Pubblica**

**Direzione Generale dei Musei e Scavi d'Antichità**

10 Luglio

Pregiatissimo Signor Commendatore,

Ho visto la cassa del quadro. Così com'è non si può spedire. Parmi che la cassa stessa debba essere imballata. Ne ho parlato al Senatore Fiorelli il quale mi incarica dirvi che abbiate la gentilezza di mandare il quadro a lui che penserà a farlo giungere in Napoli affidandolo a qualcuno dei dipendenti di quest'ufficio che dovrà recarsi laggiù.

Accolga mille saluti dal \*\*\*]

F. Bernabei<sup>8</sup>

4.8 c. 6r

**Regno d'Italia**

**Ministero della Istruzione Pubblica**

**Direzione Generale dei Musei e degli Scavi di Antichità**

**n. di posizione 50.1.4 – n. di protocollo generale 27879/2773**

**n. di partenza 5379**

**Oggetto Ritratto del Cardinal Bembo**

---

<sup>8</sup> Su Felice Bernabei cfr. PELLATI 1964.

Al signor Provveditore, capo per l'Istruzione artistica

**Roma, addì 16 Giugno 1879**

Dal Direttore del Museo Nazionale di Napoli mi viene trasmessa la seguente nota relativa al ritratto del Cardinal Bembo, la quale si riproduce testualmente alla Signoria vostra acciò Ella possa su quell'oggetto prendere le deliberazioni che per essa si richieggono: «Con nota dell'Eccellenza Vostra del 16 ottobre 1877 nota 10146 mi veniva fatta richiesta di un dipinto ad olio del Paolo Veronese rappresentante il ritratto del Cardinale Bembo, ed in esecuzione di siffatta disposizione con tutta sollecitudine col giorno 19 detto mese lo spedii a codesto Ministero, dandogliene contemporaneamente avviso con mia lettera di ufficio nota 1452, alla quale l'Eccellenza Vostra compiacque [c. 6v] riscontrare il dì 7 novembre notato il nota 10889 accusandomene il [\*\*\*]. Posteriormente il 30 Aprile 1878 con altro mio foglio segnato numero 988 per organo della Direzione Generale dei Musei e degli Scavi pregava l'Eccellenza Vostra di essere compiacente disporre la restituzione di quel dipinto, onde collocarlo nella corrispondente collezione, e per lo stesso mezzo con nota del 12 giugno numero 5572, Ella degnavasi significarmi essere necessario che l'annunciato ritratto fosse rimasto ancora per qualche tempo presso cotesto Provveditorato Artistico, onde eseguirne la riproduzione all'acquaforte. Ora essendo decorso ancora un anno dallo enunciato riscontro, rinnovo all'Eccellenza Vostra le preghiere, perché quell'antica tela sia restituita a questo Museo per collocarla nella Galleria di questo Museo»

Il Direttore Generale

Fiorelli

4.9 c. 5r

**Regno d'Italia**

**Ministero della Istruzione Pubblica**

**Direzione Generale dei Musei e degli Scavi di Antichità**

**n. di posizione 50.1.1 – n. di protocollo generale d'ufficio**

**n. di partenza 6992**

Al Provveditorato artistico, Ministero

**Roma, addì 30 Luglio 1879**

Il sottoscritto dichiara di aver ricevuto dal Provveditorato Artistico di questo Ministero, e per esso dal Signor Commendatore G. B. Cavalcaselle, il quadro del Museo Nazionale di Napoli rappresentante il ritratto del Cardinal Bembo, di cui è [\*\*\*] nella mia nota del 16 Giugno 1879 nota di protocollo 5379; il quale quadro riconosciuto per opera di Tiziano e fatto restaurare dal suddetto Commendatore Cavalcaselle, sarà da me fatto spedire a Napoli per essere collocato nel detto Museo.

Il direttore Generale

Fiorelli

## Bibliografia

- ABATINO 1900                      Giuseppe Abatino, *I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», 7 (1900), pp. 1-13
- ABBATE 1974                      Francesco Abbate, *La pittura in Campania prima di Colantonio*, in STORIA DI NAPOLI 1967-1978, pp. 495-512
- ABBATE 1997-2009                Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Donzelli, Roma 1997-2009, 5 voll.
- ACETO 1985                      Francesco Aceto, *Le catacombe*, in *Napoli: una storia per immagini*, Macchiaroli Editore, Napoli 1985, pp. 359-364
- ACETO 1992                      Francesco Aceto, *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, in «Prospettiva», 67 (1992), pp. 53-65
- ACETO 1997                      Francesco Aceto, *Nicola di Bartolomeo da Foggia*, in ARTE MEDIEVALE 1991-, 8 (1997)  
[risorsa online: <https://goo.gl/mwtWHa>]
- ACETO 2005                      Francesco Aceto, *Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore*, in ORDINI MENDICANTI A NAPOLI 2005, pp. 67-94
- ACETO 2010                      Francesco Aceto, *Nuove considerazioni intorno a Montano d'Arezzo, pittore della corte angioina*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi a cura di

- Arturo Carlo (Parma, 22-27 settembre 2009), Electa Editore, Milano 2010 pp. 517-528
- ACETO 2011      Francesco Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi' in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal 'San Ludovico' di Simone Martini al 'San Girolamo' di Colantonio. I*, in «Prospettiva», 137 (2011), pp. 2-50
- ACETO 2012      Francesco Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi' in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal 'San Ludovico' di Simone Martini al 'San Girolamo' di Colantonio. II*, in «Prospettiva», 147-148 (luglio-ottobre 2012), pp. 2-61
- ACETO 2013      Francesco Aceto, *Nicola di Bartolomeo da Foggia*, in DBI 1960-, 78 (2013)  
[risorsa online: <https://goo.gl/bj5KjI>]
- ALBERTINI-PROSPERINI 2015      Paolo Albertini, Franco Prosperini (a cura di), *Uomini della Marina: 1861-1946. Dizionario biografico*, Ufficio Storico della Marina Militare, Roma 2015
- ALISIO 1980      Giancarlo Alisio, *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Banco di Napoli, Napoli 1980
- ALMANACCO 1855      *Almanacco Reale del Regno delle Due Sicilie per l'anno 1855*, Stamperia reale, Napoli 1855
- ALMANACCO 1857      *Almanacco Reale del Regno delle Due Sicilie per l'anno 1855*, Stamperia reale, Napoli 1857
- ALOIGI 1995      Alessandra Aloigi, *Demetrio Salazar e la promozione dell'arte meridionale*, in MUSEI, TUTELA E LEGISLAZIONE 1995, pp. 207-231



- ALOYSIO-JUVARA 1867      Tommaso Aloysio-Juvara, *Notices historiques sur un tableau inédit de Raffaello Sanzio décrit par plusieurs historiens: ainsi que sur le dessin et la gravure entièrement finie*, Stamperia di M. Lombardi, Napoli 1867
- ANDREA DA SALERNO 1986      *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Previtali (Padula, Certosa di San Lorenzo, 21 giugno-31 ottobre 1986), Centro Di, Firenze 1986
- ANDREA SABATINI 1987      *Andrea Sabatini e la sua terra*, Atti del convegno a cura di Pro Loco Baronissi, Tipografia Europea, Salerno 1987
- ANGELELLI 2014      Walter Angelelli, *La Maestà di Montano d'Arezzo a Montevergine e la pittura su tavola dei secoli XIII e XIV*, in MAESTÀ DI MONTEVERGINE 2014, pp. 85-105
- ANTICHITÀ E BELLE ARTI 1997      *Antichità e belle arti: le istituzioni*, mostra documentaria (Napoli, Archivio di Stato, Sala Filangieri 5 novembre 1997-31 maggio 1998), Luciano Editore, Napoli 1997
- ARBIB 1882      Giacomo Arbib, *Di Giacomo Brogi fotografo, la sua vita e le sue opere*, Tipografia Regia, Roma 1882
- ARTE MEDIEVALE 1991-      *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura di Angiola Maria Romanini, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1991-
- ASSEMANI 1875      Giuseppe Simone Assemani, *De rebus neapolitanis et siculis*, in *Italicae Historiae Scriptores*, Roma 1875
- ATHENAEUM 1869      Charles C. Perkins, *Italian Sculpture: being a History of Sculpture in Northern, Southern and Eastern Italy*, n. 2149, 2 gennaio 1869, pp. 13-14

- ATHENAEUM 1871 *Signor Mario*, in «The Athenaeum», n. 2282, 22 luglio 1871, p. 121
- ATTI 1860 *Atti del governo estratti dal giornale ufficiale di Napoli*, n. 1 (7-10 settembre 1860)
- AUGELLUZZI 1846 Giuseppe Augelluzzi, *Lettere due all'egregio giovine Camillo Minieri Riccio*, Tipografia di Vincenzo Priggiobba, Napoli del 1846
- AUGUSTI 1944-1946 Selim Augusti, *Alterazioni osservate sugli affreschi dello Zingaro nel chiostro del Platano in Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», n. 69 (1944-1946), Napoli, pp. 206-214
- AVELLA 1996-1999 Leonardo Avella, *Fototeca nolana: archivio d'immagini dei monumenti e delle opere d'arte della città e dell'agro*, Istituto grafico editoriale italiano, Napoli 1996-1999, 11 voll.
- AVENA 1902 Adolfo Avena, *Monumenti dell'Italia meridionale*, Officina Poligrafica Romana, Roma 1902
- BARNES 2004 Susan J. Barnes, *Van Dyck, a complete catalogue of the paintings*, Yale University Press, New Haven 2004
- BAROCCHI 1979 Paola Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in STORIA DELL'ARTE ITALIANA 1979-1983, parte prima, volume secondo (1979), pp. 3-81
- BARRELLA 1995 Nadia Barrella, *L'attività ed i protagonisti della Commissione Municipale per la conservazione dei monumenti*, in MUSEI, TUTELA E LEGISLAZIONE 1995, pp. 233-260

- BARRELLA 1996 Nadia Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli post unitaria*, Luciano Editore, Napoli 1996
- BARRELLA 2003 Nadia Barrella, *La riflessione sul restauro nell'attività delle commissioni provinciali per la conservazione dei monumenti napoletani*, in *STORIA DEL RESTAURO* 2003, pp. 79-84
- BARRELLA 2004 Nadia Barrella, *La Società Napoletana di Storia Patria e la ricerca di documenti per la "storia, le arti e le industrie" tra il 1876 e il 1892*, in *GIOACCHINO DI MARZO* 2004, pp. 87-98
- BARRELLA 2007 Nadia Barrella, *Il dibattito sui metodi e gli obiettivi dello studio sull'arte a Napoli negli anni quaranta dell'Ottocento e il ruolo di «Poliorama Pittoresco»*, in *PERCORSI DI CRITICA* 2007, pp. 21-34
- BARRELLA 2013 Nadia Barrella, *Il racconto dell'arte nel museo post-unitario: musei a Napoli 1870-1910*, in «Annali di Critica d'Arte», IX (2013), pp. 201-301
- BECCHIS 1999 Michela Becchis, *Roberto d'Oderisio*, in *ARTE MEDIEVALE* 1991-, 10 (1999)  
[risorsa online <https://goo.gl/bGNdaE>]
- BENCIVENNI-DALLA NEGRA-GRIFONI 1987-1992 Mario Bencivenni, Riccardo Dalla Negra, Paola Grifoni, *Monumenti e istituzioni*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici per le province di Firenze e Pistoia, Sezione didattica, Firenze 1987-1992, 2 voll.
- BENI CULTURALI A NAPOLI 2000 *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del convegno di studi (Napoli, 5-6 novembre 1997), Ministero per i

- Beni e le Attività Culturali. Ufficio Centrale Beni Archivistici, Roma 2000
- BERENSON 1900 Bernard Berenson, *Un chef-d'œuvre inédit de Filippino Lippi*, in «Revue Archéologique», XXX, 37 (juillet-décembre 1900), pp. 238-243
- BERENSON 1958 Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola veneta*, Firenze 1958
- BERSELLI 1994 Silvia Berselli, *Le 'specialità artistiche' della Casa Giacomo Brogi: I grandi formati per la riproduzione delle opere d'arte*, in «AFT. Archivio Fotografico Toscano», Anno X, 20 dicembre 1994, pp. 4-5
- BERTAUX 1898 Emile Bertaux, *Santa Chiara de Naples. L'église et le monastère des religieuses*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 18 (1898), pp. 165-198  
[risorsa online <https://goo.gl/H3puqe>]
- BERTAUX 1899 Emile Bertaux, *Santa Maria di Donnaregina e l'arte senese a Napoli*, Real Stabilimento Tipografico Francesco Giannini & Figli 1899
- BERTAUX 1904 Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie meridionale*, Albert Fontemoing Editeur, Paris 1904, 2 voll.
- PAN Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie meridionale: aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, Ecole Francaise de Rome, Roma 1978, 7 voll.
- BIGNARDI 1965-1984 Massimo Bignardi, *Il trittico del Maestro dell'Incoronazione di Eboli*, in «Apollo. Bollettino dei musei provinciali del

- salernitano», V (gennaio 1965-dicembre 1984), pp. 115-125
- BILE 2003 Umberto Bile, *Stanislao D'Aloe, ispettore dei monumenti. Tutela e restauro a Napoli fra il 1840 e il 1848*, in STORIA DEL RESTAURO 2003, pp. 43-52
- BOCCO 1968 Anna Bocco, *Contributi per la valutazione dell'opera di Pier Francesco Sacchi*, in «Arte Lombarda», XIII (1968), pp. 45-46.
- BOCK 2005 Nicolas Bock, *Una Madonna dell'Umiltà di Roberto d'Oderisio: titulus, tema e tradizione letteraria*, in ORDINI MENDICANTI A NAPOLI 2005, pp. 145-171
- BOLOGNA 1955 Ferdinando Bologna, *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo mostra (Salerno, 1955), Soprintendenza alle Gallerie della Campania, Napoli 1955
- BOLOGNA 1959 Ferdinando Bologna, *Rovinale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1959.
- BOLOGNA 1969 Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina 1266-1414 e un riesame dell'arte in età federiciana*, U. Bozzi Editore, Roma 1969
- BOLOGNA 1969b Ferdinando Bologna, *Povertà e umiltà: il "San Ludovico" di Simone Martini*, in «Studi Storici», 10, 2 (aprile-giugno 1969), pp. 231-259

- BOLOGNA 1977      Ferdinando Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 1977
- BOLOGNA 1987      Ferdinando Bologna, *Bernardo De Dominici*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, vol. XXXIII, pp. 619-628
- BOLOGNA 1988      Ferdinando Bologna, *Le tavole più antiche e un ex voto del XV secolo*, in INSEDIAMENTI VIRGINIANI 1988, pp. 117-143
- BOLOGNA 1989      Ferdinando Bologna, *Ritorno al Maestro di San Saverino Apostolo del Norico*, in POLITTICO DI SAN SEVERINO 1989, pp. 13-38
- BOLOGNA 1992      Ferdinando Bologna, *Momenti della cultura figurativa nella Campania Medievale*, in STORIA E CIVILTÀ DELLA CAMPANIA 1991-1996, vol. 2 *Il Medioevo* (1992), pp. 171-275
- BOLOGNA 1995      Ferdinando Bologna, *Qualche osservazione sulla lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, in LIBRI PER VEDERE 1995, pp. 181-193
- BORDINI 2003      Silvia Bordini, *Domenico Morelli e il restauro degli affreschi di Antonio Solario a Napoli (1868-1869)*, in STORIA DEL RESTAURO 2003, pp. 175-183
- BORDON 1984      *Paris Bordon*, catalogo della mostra a cura di Eugenio Manzato (Treviso, Palazzo dei Trecento, settembre-dicembre 1984), Electa Editore, Milano 1984



BOSKOVITS 2001	Miklos Boskovits, <i>Giotto di Bondone</i> , in DBI 1960-, 55 (2001) [risorsa online <a href="https://goo.gl/ZNkoZq">https://goo.gl/ZNkoZq</a> ]
BRACA 2003	Antonio Braca, <i>Le culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi</i> , Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 2003
BRACA 2004	Antonio Braca, <i>Vicende artistiche fra Napoli e la Costa d'Amalfi in età moderna</i> , Centro di cultura e storia amalfitana, Amalfi 2004
BRIDGEWATER COLLECTION 1897	<i>Catalogue of the Bridgewater and Ellesmere Collection of picture at Bridgewater House, Cleveland Square, St. James's Edition</i> , London 1897
BROGI 1903	<i>Catalogue des Reproductions en Photographie publiées par la maison Giacomo Brogi: première partie Tableaux, Fresques et Mosaïques Anciens et Modernes</i> , Imp. Galletti & Cocci, Firenze 1903
CAMERA 1836	Matteo Camera, <i>Istoria della città e costiera di Amalfi in due parti divisa</i> , Napoli 1836
CAMERA 1841	Matteo Camera, <i>Annali delle Due Sicilie: dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'Augusto Sovrano Carlo III Borbone</i> , Stamperia e Cartiera del Fibreno, Napoli 1841, 2 voll.
CAMERA 1846	Matteo Camera, <i>L'Antica Amalfi e il suo duomo</i> , in «Sirena, augurio pel capo d'anno», Stamperia del Fibreno, Napoli 1846, II, pp. 147-154

- CAMERA 1876-1881 Matteo Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, Stabilimento Tipografico Nazionale, Salerno 1876-1881, 2 voll.
- CAMERA 1995 *Atti della giornata di studio per il centenario della scomparsa di Matteo Camera (1891-1991)*, (Amalfi, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 14 dicembre 1991), Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 1995
- CAMPANIA 1990 *Campania*, a cura di Paolo Macry, Pasquale Villani, in STORIA D'ITALIA 1972-2011, Serie *Regioni – La Campania* (1990)
- CAMPOLONGO 1996 Elisabetta Campolongo, *Giovanni di Paolo Fei*, in DBI 1960-, vol. 46 (1996)  
[risorsa online <https://goo.gl/Kif53h>]
- CAMPORI 1870 Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Vincenzi Editore, Modena 1870
- CANTALAMESSA 1912 Giulio Cantalamessa, *I pregiudizi della critica nelle arti figurative*, in «Nuova Antologia», 180, 1915, pp. 175-186
- CAPACCIO 1630 Giulio Cesare Capaccio, *Il Forastiero*, Stamperia di Giovan Domenico Roncagliolo, Napoli 1630
- CAPASSO 1895 Bartolomeo Capasso, *Topografia della città di Napoli nell'XI secolo*, A. Forni Editore, Napoli 1895
- CAPODIMONTE 1994 Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, *La Collezione Farnese. La Scuola emiliana: i dipinti. I disegni*, a cura di Nicola Spinosa, Electa Napoli, Napoli 1994

- CAPODIMONTE 1995 Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, *La Collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti Farnesiani*, a cura di Nicola Spinosa, Electa Napoli, Napoli 1995
- CAPODIMONTE 1999 Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, *Dipinti dal XIII al XVI secolo: le collezioni borboniche e postunitarie*, a cura di Nicola Spinosa, Electa Napoli, Napoli 1999
- CAPODIMONTE 2008 Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, *Dipinti del XVII secolo: la scuola napoletana*, a cura di Maria Sapio, Electa Napoli, Napoli 2008
- CAPPELLI 1930 Adriano Cappelli, *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo. Dal principio dell'Era Cristiana ai giorni nostri*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1930
- CARACCILOLO 1623 Cesare d'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra*, Stamperia di Ottavio Beltrano, Napoli 1623
- CARELLI 1875 Gonsalvo Carelli, *Collezione de' quadri appartenenti al Sig. Gaetano Zir*, De Angelis Editore, Napoli 1875
- CASTIGLIONE MORELLI 2008 Vincenzina Castiglione Morelli, *Di alcune riviste che accompagnarono le scoperte pompeiane*, in RIVISTE A NAPOLI 2008, pp. 519-550
- CATALANI 1842 Luigi Catalani, *Discorso su' monumenti patrii*, Stabilimento Tipografico dell'Aquila, Napoli 1842
- CATALANI 1844 Luigi Catalani, *La chiesa di S. Angelo in Formis alle falde del Monte Tifata fuori Capua Antica*, Stabilimento Tipografico dell'Aquila, Napoli 1844

- CATALANI 1845-1853 Luigi Catalani, *Le chiese di Napoli: descrizione storica ed artistica*, Tipografia fu Migliaccio e Stamperia strada Salvatore, Napoli 1845-1853, 2 voll.
- CAVALACASELLE 1863 Giovan Battista Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in «Rivista dei Comuni Italiani», Torino 1863, pp. 3-55
- CAVALACASELLE 1973 Giovan Battista Cavalcaselle, *La pittura friulana del Rinascimento*, a cura di G. Bergamini, con presentazione di D. Gioseffi, Vicenza 1973
- CAVALACASELLE 1979 *Giovanni Battista Cavalcaselle*, in DBI 1060-, 22 (1979), pp. 640-644  
[risorsa online: <https://goo.gl/qUfr2s>]
- CAVALCASELLE 1997 *Cavalcaselle e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'800*, a cura di Orietta Rossi Pinelli, in «Ricerche di storia dell'arte», 62 (1997)
- CAUSA R. 1950 Raffaello Causa, *Angiolillo Arcuccio*, in «Proporzioni», 3 (1950), pp. 99-106
- CAUSA R. 1957 Raffaello Causa, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1957
- CECI 1894 Giuseppe Ceci, *Palazzo Penne*, in «Napoli Nobilissima», III, fascicolo VI (1894), pp. 83-86
- CELANO 1692 Carlo Celano, *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri, date dal Canonico Carlo Celano napoletano. Divise in Dieci Giornate, in ogn'una delle*

- quali s'assegnano le strade, per dove bassi à camminare. Dedicate alla Santità di nostro Sig. Papa Innocentio Duodecimo, Stamperia di Giacomo Raillard, Napoli 1692*
- CHIARINI 1856-1860      Gian Battista Chiarini, *Aggiunzioni alle Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della città di Napoli di Carlo Celano, Stamperia Floriana, Napoli 1856-1860*
- CHILLEMI 1998-2005      Rosolino Chillemi, *Corrispondenza Salzano-Iannelli*, in «Capys», I, 31, 1998, pp. 3-41; II, 32, 1999, pp. 3-67; III, 33, 2000, pp. 5-52; IV, 34, 2001, pp. 9-42; V, 35, 2005, pp. 5-41
- CIAMPI 1999-2000      Antonella Ciampi, *Giovan Battista Cavalcaselle a Napoli*, Tesi di laurea in Storia della critica d'arte (relatrice Prof.ssa Rosanna De Gennaro), Università degli Studi di Napoli, Napoli 1999-2000
- CIAMPINI 1690-1699      Giovanni Giustino Ciampini, *Vetera monumenta, in quibus praecipue Musiva Opera, sacrarum profanarumque, Aedium structure, ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur*, Tipografica G. Bernabò, Roma 1690-1699, 2 voll.
- CIOFFI 1995      Rosanna Cioffi, Matteo Egizio e le «Vite» di Bernardo De Dominici, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di Francesco Abbate e Fiorella Sricchia Santoro, Meridiana Libri Edizioni, Catanzaro 1995, pp. 253-256
- CIOFFI-BARRELLA 2008      Rosanna Cioffi, Nadia Barrella, *Le riviste di cultura artistica a Napoli tra Sette e Ottocento*, in RIVISTE A NAPOLI 2008, pp. 641-666

- CIVILTÀ DELL'OTTOCENTO 1997 *Civiltà dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di Nicola Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, e Caserta, Palazzo Reale 25 ottobre 1997 – 26 aprile 1998), Electa Napoli, Napoli 1997, 3 voll. [*Le arti figurative* (1 vol.); *Architettura e urbanistica* (2 vol.); *Cultura e società* (3 vol.)]
- COLLEZIONE BORGIA 2001 *La collezione Borgia: curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, a cura di Anna Germano, Marco Nocca, Catalogo mostra (Velletri, Museo Civico 31 marzo-3 giugno 2001; Napoli, Museo Archeologico Nazionale 23 giugno-16 settembre 2001), Electa Napoli, Napoli 2001
- CROCE 1897 Benedetto Croce, *Antonio Solario autore degli affreschi nell'atrio S. Severino*, in «Napoli Nobilissima», VII (1897), pp. 122-124
- CROCE 1898a Benedetto Croce, *Il manoscritto di Camillo Tutini sulla storia dell'arte napoletana*, in «Napoli nobilissima», vol. 7 (1898), pp. 121-124
- CROCE 1898b Benedetto Croce, *La lettera di Pietro Summonte*, in «Napoli Nobilissima», vol. VII (1898), pp. 195-197
- CROCE 1909-1910 Benedetto Croce, *Appunti per la storia della cultura in Italia nella seconda metà del secolo XIX*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 7, 1909, pp. 405-423 e 8, 1910, pp. 241-262
- CROCI 2013 Chiara Croci, *L'immagine dell'arte bizantina nella storiografia occidentale di fine '800: il caso dei mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli*, in «Opuscola



Historia Artium», 62 (2013), Supplementum, pp. 110-119

- CROWE 1895 Joseph Archer Crowe, *Reminiscence of the Thirty-Five Years of my Life*, John Murray Edition, London 1895
- CROWE-CAVALACASELLE 1857 Joseph Archer Crowe, Giovan Battista Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters*, John Murray Edition, London 1857
- CROWE-CAVALACASELLE 1864-1866 Joseph Archer Crowe, Giovan Battista Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy: from the second to the sixteenth century*, John Murray Edition, London 1864-1866, 3 voll.
- CROWE-CAVALACASELLE 1871 Joseph Archer Crowe, Giovan Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, John Murray Edition, London 1871, 2 voll.
- CROWE-CAVALACASELLE 1875-1883 Giovan Battista Cavalcaselle, Joseph Archer Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Le Monnier Editore, Firenze 1875-1883
- CROWE-CAVALACASELLE 1877 Giovan Battista Cavalcaselle, Joseph Archer Crowe, *Titian: his life and times, with some account of his family, chiefly from new and unpublished records*, John Murray Edition, London 1877, 2 voll.
- CROWE-CAVALACASELLE 1877-1878 Giovan Battista Cavalcaselle, Joseph Archer Crowe, *Tiziano: la sua vita i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, Le Monnier Editore, Firenze 1877-1878, 2 voll.

- CROWE-CAVALACASELLE 1882-1885      Giovan Battista Cavalcaselle, Joseph Archer Crowe, *Raphael. His life and works, with particular reference to recently discovered records, and an exhaustive study of extant drawings and pictures*, John Murray Edition, London 1882-1885, 2 voll.
- CROWE-CAVALACASELLE 1883-1908      Giovan Battista Cavalcaselle, Joseph Archer Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Le Monnier Editore, Firenze 1883-1908, 11 voll.
- CROWE-CAVALACASELLE 1884-1891      Giovan Battista Cavalcaselle, Joseph Archer Crowe, *Raffaello: la sua vita e le sue opere, fu stampata in tre*, Le Monnier Editore, Firenze 1884-1891, 3 voll.
- CROWE-CAVALACASELLE 1899      Giovan Battista Cavalcaselle, Joseph Archer Crowe, *Storia dell'antica pittura fiamminga*, Le Monnier Editore, Firenze 1899
- CURTO 1981      Guido Curto, *Cavalcaselle in Piemonte. La pittura nei secoli XV e XVI*, Torino 1981
- CURZI 1996      Valter Curzi, *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle belle arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'Arte», 96-97, aprile-settembre 1996, pp. 189-198
- D'ACHIARDI 1908      Pietro D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Casa ed. de l'Arte', Roma 1908
- D'ALCONZO 1999      Paola D'Alconzo, *L'anello del re. Tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)*, Firenze, 1999

- D'ALCONZO 2002 Paola D'Alconzo, *Picturae excisae: conservazione e restauro dei dipinti ercolanensi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2002
- D'ALCONZO 2003 Paola D'Alconzo, *Restauri e restauratori di dipinti nel Real Museo Borbonico negli anni Venti dell'Ottocento*, in STORIA DEL RESTAURO 2003, pp. 141-167
- D'ALOE 1842 Stanislao D'Aloe, *Guide pour la precieuse collection des tableaux de Son Altesse Royale le Prince De Salerne placee dans deux salles superieures du Musee Royal Bourbon*, Typographie de Virgile, Naples 1842
- D'ALOE 1842-1843 Stanislao D'Aloe, *La galerie des tableaux du Musee Bourbon*, Typographie de Virgile, Naples 1842-1843, 2 voll.  
 1: *Ecoles Italiennes et chefs-d'oeuvre* [1842]  
 2: *Deuxieme partie: Ecole napolitaine et etrangeres* [1843]
- D'ALOE 1842-1843 Stanislao d'Aloe, *Guide pour la Galerie des Tableaux du Musée Borurbon*, I.<sup>ère</sup> partie: Écoles Italiennes et chiefs-d'oeuvre, Typographie de Virgile, Napoli 1842
- D'ALOE 1846 Stanislao D'Aloe, *Le pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino in Napoli denotanti i fatti della vita di S. Benedetto*, [s.e.] Napoli 1846
- D'ALOE 1856 Stanislao D'Aloe, *Naples ses Monumens et Ses Curiosités avec un catalogue détaillé du Musée Royal Bourbon, suivi d'une description d'Herculanum, Pompéi, Stabie, Paestum, Pouzzoles, Cumes, Baiä, Capoue, etc.*, Imprimerie Piscopo, Napoli 1856.

- D'ANDREA 2001      Gioacchino D'Andrea, *La regina delle vittorie e il suo santuario di S. Maria a Parete in Liveri (Na): guida alla storia, alla religiosità e all'arte del santuario di Liveri*, Istituto Anselmi, Marigliano (Na) 2001
- DALL'UNITÀ AD OGGI 1975-1976      *Dall'Unità ad oggi*, in STORIA D'ITALIA 1972-2011, vol. 4-tomi 1, 2, 3 (1975-1976)
- DARDANO 1852      Giuseppe Dardano, *Conclusioni pronunziate innanzi alla gran corte speciale di Napoli nella causa degli avvenimenti politici del 15 maggio 1848, ne' giorni 18, 20, 21 settembre 1852 dal consigliere della Suprema corte di giustizia, procuratore generale del Re Filippo Angelillo*, Stamperia e cartiere del Fibreno, Napoli 1852
- DBI 1960-      *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960-
- DE CHIRICO 2003      Fabio De Chirico, *Michele de Napoli ispettore nel Museo Nazionale*, in STORIA DEL RESTAURO 2003, pp. 53-57
- DE DOMINICI 2003-2014      Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, edizione commentata a cura di Fiorella Sricchia Santoro e Andrea Zezza, Napoli 2003-2014, 4 voll.
- DE GENNARO 1992      Rosanna De Gennaro, *Cavalcaselle in Sicilia: alla ricerca di Antonello da Messina*, in «Prospettiva», 68, ottobre 1992, pp. 73-76
- DE GENNARO 1995      Rosanna De Gennaro, *Cavalcaselle in Sicilia: un'opera fuori contesto*, in *Napoli, l'Europa: ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, Catanzaro, 1995, pp. 301-303

- DE GENNARO 1996 Rosanna De Gennaro, *Cavalcaselle in Sicilia: oltre Antonello da Messina*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 2, maggio 1996, pp. 82-105
- DE GENNARO 2003 Rosanna De Gennaro, *Cavalcaselle in Sicilia e questioni di restauro*, in STORIA DEL RESTAURO 2003, pp. 73-78
- DE GUBERNATIS 1899 Angelo de Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori, e architetti*, Successori Le Monnier, Firenze 1889
- DE JORIO 1839 Andrea De Jorio, *Guida per le catacombe di S. Gennaro de poveri*, Tipografia del Vesuvio, Napoli 1839
- DE LELLIS 1654 Carlo De Lellis, *Parte seconda ovvero Supplimento a Napoli sacra di D. Cesare d'Engenio Caracciolo*, Roberto Mollo tipografo, Napoli 1654
- DE LORENZO 2012 Renata De Lorenzo, *Deputazioni e società di Storia Patria dell'Italia meridionale*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», V, 130 (2012), pp. 29-62
- DE MARINIS-BUCARELLI 1934 Tammaro De Marinis, Palma Bucarelli, *Charles Fairfax Murray*, in ENCICLOPEDIA ITALIANA 1929-, 24 (1934) [risorsa online <https://goo.gl/34mB7M>]
- DEL GIUDICE 1895 Giuseppe Del Giudice, *Alla memoria di Matteo Camera*, Stamperia di Iovane, Salerno 1895, ripubblicato in CAMERA 1995, pp. 159-174
- DELL'AJA 1980 Gaudenzio Dell'Aja, *Il restauro della Basilica di Santa Chiara in Napoli*, Giannini Editore, Napoli 1980

- DI NATALE 1980 Maria Concetta Di Natale, *Mario di Laurito*, I.L.A. Palma Editore, Palermo 1980
- DI SOMMA DEL COLLE 2006 Carlo Di Somma Del Colle, *Album della fine di un regno*, Electa Napoli, Napoli 2006
- DINI-ANGELINI-SANI 1997 Giulietta Chelazzi Dini, Alessandro Angelini, Bernardina Sani, *Pittura senese*, Motta Editore, Milano 1997
- DONATI 2014 Andrea Donati, *Paris Bordone*, Edizioni dei Soncino, Soncino 2014
- DORA GAPITO 1991 Carmela Dora Gapito, *I riordinamenti della quadreria del Museo Nazionale di Napoli*, in «Bollettino d'Arte», LXXVI, VI, 70 (novembre-dicembre 1991), pp. 165-170
- DOUGLAS 1903 Robert Langton Douglas, *Preface*, pp. V-VII e *Giovanni Battista Cavalcaselle*, pp. XIV-XVIII, in Joseph Archer Crowe, Giovan Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy: Umbria, Florence and Siena from the second to the sixteenth century*, a cura di Robert Langton Douglas, in collaborazione con Sandford Arthur Strong, John Murray Edition, London 1903-1914, vol. 1 (1903)
- DOVETTO 2005 Francesca Dovetto, *Giacomo Lignana*, in DBI 1960-, 65 (2005)  
[risorsa online <https://goo.gl/hQWzeH>]
- EBANISTA 2010 Carlo Ebanista, *Il piccone del fossore: un secolo di scavi nella Catacomba di S. Gennaro a Napoli (1830-1930)*, «Rivista di Archeologia Cristiana», 86 (2010), pp. 127-174



- EBANISTA 2012a Carlo Ebanista, *Napoli tardoantica: vecchi scavi e nuovi approcci per lo studio delle catacombe*, in *La trasformazione del mondo romano e le grandi migrazioni. Nuovi popoli dall'Europa settentrionale e centro-orientale alle coste del Mediterraneo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 16-17 giugno 2011), a cura di Carlo Ebanista e Marcello Rotili, Tavolario Edizioni, Cimitile (Na) 2012, pp. 303-338
- EBANISTA 2012b Carlo Ebanista, *Rilievo grafico e topografia cimiteriale: il caso della Catacomba di S. Gennaro a Napoli*, in *Medioevo letto, scavato, rivalutato. Studi in onore di Paolo Peduto*, a cura di Rosa Fiorillo e Chiara Lambert, All'Insegna del Giglio Editore, Borgo S. Lorenzo (Fi) 2012, pp. 281-314
- EMILIANI 1978 Andrea Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani: 1571-1860*, Alfa Stampa, Bologna 1978
- EMILIANI 1998 Andrea Emiliani, *Giovan Battista Cavalcaselle politico. La conoscenza, la tutela e la politica dell'arte negli anni dell'unificazione italiana*, in TOMMASI 1998, pp. 323-369
- ENCICLOPEDIA ITALIANA 1929- *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere e arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1929-
- ESPOSIZIONE 1877 Esposizione Nazionale di Belle Arti in Napoli, *Catalogo generale dell'arte antica*, Tipografia Editrice già del Fibreno, Napoli 1877
- FALLANI-MILANA 1996 Luigi Fallani-Lucia Milana, *Carlo Fenzl*, in DBI 1960-, vol. 46 (1996)

- FARAGLIA 1897 Nunzio Federico Faraglia, *I dipinti a fresco dell'atrio del Platano in S. Severino*, in «Napoli Nobilissima», V (1986), pp. 49-52, 135-137, 167-168; VI (1897), pp. 56-58, 103-106
- FARDELLA 1999 Paola Fardella, *Del collezionismo privato di dipinti a Napoli: 1799-1860*, Tesi di Dottorato di ricerca in discipline storiche dell'arte medioevale, moderna e contemporanea. Storia e critica delle arti figurative nell'Italia meridionale, X ciclo, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Napoli 1999
- FARDELLA 2003 Paola Fardella, *Restauratori a Napoli nella prima metà dell'Ottocento tra collezionismo pubblico e privato*, in STORIA DEL RESTAURO 2003, pp. 33-41
- FASOLA 1975 Umberto Maria Fasola, *Le Catacombe di S. Gennaro a Capodimonte*, Editalia, Roma 1975
- FERRABOSCHI 2012 Alberto Ferraboschi, *Cirillo Monzani*, in DBI 1960-, 76 (2012)  
[risorsa online <https://goo.gl/zqcKU3>]
- FERRARI 1962 Oreste Ferrari, *Angiolillo Arcuccio*, in DBI 1960-, 4 (1962)  
[risorsa online <https://goo.gl/JCVZ9y>]
- FILANGIERI DI CANDIDA 1902 Antonio Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale di Napoli (documenti e ricerche)*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, Roma 1902, V, pp. 208-254
- FILANGIERI DI CANDIDA 1922 Antonio Filangieri di Candida, *Per le fonti della storia dell'arte a Napoli e nelle provincie meridionali*, in L'ITALIA E L'ARTE STRANIERA 1922, pp. 542-544

- FINOCCHIETTI 1873 Demetrio Carlo Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi ad oggi*, Tipografia G. Barbera, Firenze 1873
- FIOCCO 1952 Giuseppe Fiocco, *Gli appunti di Giambattista Cavalcaselle*, in «Arte Veneta», VI, 1952, p. 208-210
- IORELLI 1873 Giuseppe Fiorelli, *Del Museo Nazionale di Napoli*, Tipografia Italiana, Napoli 1873
- IORELLI 1939 Giuseppe Fiorelli, *Appunti autobiografici*, Tipografia La Precisa, Roma 1939
- IORELLI 1999 *A Giuseppe Fiorelli nel primo centenario della morte*, Atti del convegno (Napoli 19-20 marzo 1997) a cura di Stefano De Caro e Pier Giovanni Guzzo, Arte tipografica, Napoli 1999
- FITTIPALDI 1995 Arturo Fittipaldi, *Tutela, conservazione e legislazione dei beni culturali a Napoli nel secolo XVIII*, in MUSEI, TUTELA E LEGISLAZIONE 1995, pp. 7-29
- FITTIPALDI 2003 Arturo Fittipaldi, *Conservazione, legislazione e museologia nella Napoli postunitaria*, in STORIA DEL RESTAURO 2003, p. 49-52
- FRATTA 1995 Arturo Fratta, *La vita culturale tra Ottocento e Novecento*, in STORIA E CIVILTÀ DELLA CAMPANIA 1991-1996, vol. 5 *L'Ottocento* (1995)
- FREDERICKSEN-ZERI 1972 Burton B. Fredericksen, Federico Zeri, *Census of pre-nineteenth-century Italian Paintings in North American public collections*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1972

- FRIEDLÄNDER 1906 Max Jacob Friedländer, *Die Ausstellung altdeutscher Kunst im Burlington Fine Arts Club zu London-Sommer 1906*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft» 29 (1906), p. 587
- FUBINI LEUZZI 2013 Maria Fubini Leuzzi, *Carlo Troya e Luigi Tosti*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Storia e politica*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 2013
- GALANTE 1872-1985 Gennaro Aspreno Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1872, edizione aggiornata e curata da Nicola Spinosa, Società Editrice Napoletana, Napoli 1985
- GALANTE 1906 Gennaro Aspreno Galante, *Importanza delle pitture nelle catacombe di Napoli*, Memoria letta all'Accademia Pontaniana nelle tornate del 18 febbraio e 1 luglio 1906, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», vol. 36 (1906)
- GALLINO 1953 Padre Tommaso Maria Gallino, *Lo Zingaro e i Donzelli*, «Annali dell'Istituto superiore di Scienze e Lettere S. Chiara di Napoli», 4 (1953)
- GARDNER 1972 Elizabeth E. Gardner, *Dipinti rinascimentali del Metropolitan Museum nelle carte di G. B. Cavalcaselle*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 8 (1972), pp. 67-74
- GAVAZZA 1977 Ezia Gavazza, *Giovan Battista Cavalcaselle al Signor Ministro della Pubblica Istruzione*, in «Indice. Per i beni culturali del territorio ligure», 2, 1977, pp. 14-19

- GERACI 1971 Placido Olindo Geraci, *Profili di artisti reggini del '700 e '800*, Di Mauro Editore, Cava de' Tirreni 1971 [Demetrio Salazar (1822-1882) a pp. 47-60]
- GIOACCHINO DI MARZO 2004 *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno a cura di Simona La Barbera (Palermo, 15-17 aprile 2003), Officine Tipografiche Aiello e Provenzano, Bagheria (Pa) 2004
- GIUCCI 1845 Gaetano Giucci, *Degli scienziati italiani formanti parte del VII Congresso in Napoli nell'autunno del MDCCCXLV: notizie biografiche raccolte da Gaetano Giucci*, Tipografia parigina di A. Lebon, Napoli 1845
- GIUSTI 1993 Laura Giusti, *Santa Maria Donnaregina*, in NAPOLI SACRA 1993-1997, Napoli, vol. 2 (1993), pp. 108-111
- GIUSTI 2003 Laura Giusti, *Il restauro ottocentesco degli affreschi di Donnaregina a Napoli*, in STORIA DEL RESTAURO 2003, pp. 185-195
- GIUSTI-LEONE DE CASTRIS 1988a Paola Giusti, Pierluigi Leone De Castris, «Forastieri e regnicoli». *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Electa Editore, Napoli 1988
- GIUSTI-LEONE DE CASTRIS 1988b Paola Giusti, Pierluigi Leone De Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, Electa Editore, Napoli 1988
- GLI UOMINI E LE COSE 2007 *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del Convegno Nazionale di Studi a cura di Paola D'Alconzo (Napoli, 18-20 aprile 2007), ClioPress Edizioni, Napoli 2007

- GUERRA 1856 Camillo Guerra, *Dell'antico dipinto a fresco e del Santuario della Madonna di Livari*, in «Rendiconto della Società Reale Borbonica. Reale Accademia di Belle Arti», Gabinetto bibliografico e tipografico, Napoli 1856
- GUGLIELMI FALDI 1979 Carla Guglielmi Faldi, *Pietro Cavallini*, in DBI 1960-, 22 (1979)  
[risorsa online <https://goo.gl/GyYcqG>]
- GUIDA RUESCH 1908 *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, a cura di A. Ruesch, Richter & Co. Editori, Napoli 1908
- H. S. F 1932 H. S. F., *A Tondo by Filippino Lippi*, in «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», vol. 19, n. 9 (novembre 1932), pp. 146-154, 159
- HOBHOUSE 1971 Hermione Hobhouse, *Lost London*, Macmillan Editor, London 1971
- IMPARATO 1875 Francesco Imparato, *Il museo di S. Martino*, Imparato, Tipografia di Luigi Gargiulio, Napoli 1875
- JACOBITTI-ABITA 1992 Gian Marco, Salvatore Abita, *La Basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1992
- JANNELLI 1858 Gabriele Jannelli, *Sacra guida ovvero descrizione storica artistica letteraria della Chiesa Cattedrale di Capua*, Stabilimento Tipografico di G. Gioja, Napoli 1858
- JANNELLI 1873 Gabriele Jannelli, in 'Commissione Conservatrice dei Monumenti e Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro', Verbale della Tornata del 7 maggio 1873. Anno IV, 1873, pp. 46-51.



- KALBY 1971 Luigi Kalby, *Andrea Sabatini*, in «Rivista di studi salernitani», (gennaio-giugno 1971), pp. 193-228
- KALBY 1975 Luigi Kalby, *Classicismo e maniera nell'officina meridionale*, Società Editrice Salernitana, Napoli 1975
- KANNES 1997 Gianluca Kannes, *Giuseppe Fiorelli*, in DBI 1960-, 48 (1997)  
[risorsa online <https://goo.gl/GvaDm5>]
- KAWAMURA 2009 Ewa Kawamura, *L'Albergo della Vittoria a Napoli al tempo di Martino e Gaetano Zir*, in «Napoli Nobilissima», serie V, volume X, fascicoli III-IV (2009)
- KUGLER 1855 Franz Theodor Kugler, *Handbooks of Painting. The Italian Schools*, a cura di Charles Lock Eastlake, John Murray Publisher, London 1855, 2 voll.
- INSEDIAMENTI VIRGINIANI 1988 *Insedimenti virginiani in Irpinia. Il Goletto, Montevergine, Loreto*, a cura di Vincenzo Pacelli, Francesco Aceto, Di Mauro Editore, Cava dei Tirreni 1988
- LANZI 1809-1810 Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Stamperia di Giuseppe Remondini e figli, Bassano 1809-1810, 6 voll.
- LANZI 1831 Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Stamperia di Niccolò Bettoni, Milano 1831, 6 voll.
- LARSEN 1980 Erik Larsen, *L'opera complete di Van Dyck*, Rizzoli Editore, Milano 1980, 2 voll.

- LEONE DE CASTRIS 1990 Pierluigi Leone De Castris (a cura di), *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, Elio de Rosa Editore, Napoli, 1990
- LEONE DE CASTRIS 1992 Pier Luigi Leone De Castris, *I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli. La letteratura, i restauri antichi e quello attuale*, in *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali*, Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali (Ravenna, 1-3 ottobre 1990) a cura di Anna Maria Iannucci, Cesare Fiorei, Cetty Muscolino, Longo Editore Ravenna, Ravenna 1992, pp. 203-212
- LEONE DE CASTRIS 1999 Pier Luigi Leone De Castris, *Il contributo d'età borbonica e post-unitaria alla formazione d'una pinacoteca napoletana: un primo profilo*, in CAPODIMONTE 1999, pp. 11-28
- LEONE DE CASTRIS 2005 Pierluigi Leone de Castris, *Montano d'Arezzo a San Lorenzo*, ORDINI MENDICANTI A NAPOLI 2005, pp. 95-125
- LEONE DE CASTRIS 2006 Pier Luigi Leone De Castris, *Giotto a Napoli*, Electa Napoli Editore, Napoli 2006
- LEONE DE CASTRIS 2013 Pierluigi Leone de Castris, *Pietro Cavallini: Napoli prima di Giotto*, Arte'm Editore, Napoli 2013
- LEONE DE CASTRIS 2014a Pierluigi Leone de Castris, *Il pittore, la data, il committente, il contesto*, in SILVESTRO BUONO 2014, pp. 17-26
- LEONE DE CASTRIS 2014b Pierluigi Leone De Castris, *La pittura a Napoli tra Due e Trecento*, in MAESTÀ DI MONTEVERGINE 2014, pp. 71-83

- LEOPARDI 1856 Pier Silvestro Leopardi, *Narrazioni storiche. Con molti documenti inediti relativi alla guerra dell'indipendenza d'Italia*, Unione Tipografico-editrice torinese, Torino 1856
- LEVI 1981 Donata Levi, *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, in «Prospettiva», n. 26, luglio 1981, pp. 74-87
- LEVI 1982 Donata Levi, *Crowe e Cavalcaselle: analisi di una collaborazione*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, 1982, XII, 2, pp. 1131-1171
- LEVI 1983 Donata Levi, *Sui manoscritti friulani di Cavalcaselle: una storia illustrata*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», vol. XIII, 1, Pisa 1983
- LEVI 1985 Donata Levi, *Autografia e analisi stilistica: gli appunti di G.B. Cavalcaselle sul Pordenone*, in *Il Pordenone, Atti del convegno internazionale di studi*, Pordenone, 1985, pp. 175-181
- LEVI 1988 Donata Levi, *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988
- LEVI 1998 Donata Levi, *Per un progetto di pubblicazione della versione italiana della «History of Painting in North Italy»*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore. Atti del Convegno, "Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-1897. Alle origini della storia dell'arte"*, Convegno internazionale di studi a cura di Donata Levi e Paola Marini, Legnago, 28 novembre 1997 – Verona, 29 novembre 1997, Venezia 1998 p. 11-21

- LEVI 2003 Donata Levi, *Cavalcaselle a Napoli*, in STORIA DEL RESTAURO 2003, pp. 59-71
- LEVI 2004 Donata Levi, *Storiografia artistica e politica di tutela: due memorie di G. B. Cavalcaselle sulla conservazione dei monumenti* (1862), in GIOACCHINO DI MARZO 2004, pp. 53-76
- LEVI 2009 Donata Levi, *Giovan Battista Cavalcaselle: conoscenza, storia, tutela*, in Alessandro Masi (a cura di), *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, Vallecchi editore, Firenze 2009, pp. 13-26, 199-207
- LEVI 2011 Donata Levi, «Perdonate alle ripetizioni»: *elaborazione di una tecnica descrittiva nelle carte private di G. B. Cavalcaselle*, in «Studi di Memofonte», 6/2001, pp. 3-11
- LIBRI PER VEDERE 1995 *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, a cura di Francesca Amirante, Fiorella Angelillo, Paola D'Alconzo, Paola Fardella, Ornella Scognamiglio, Enrica Stendardo, catalogo mostra, Napoli, Palazzo Serra di Cassano, 15-31 gennaio 1992, e atti del convegno, Napoli, Palazzo Serra di Cassano, 15-16 gennaio 1992, Edizioni Scientifiche Italiane S.p.A., Napoli 1995
- L'ITALIA E L'ARTE STRANIERA 1922 *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del X congresso internazionale di storia dell'arte in Roma, a cura di Adolfo Venturi, Maglioni & Strini Editori, Roma 1922
- LLOYD 1875 Christopher Lloyd, *Picture Hunting in Italy: Some Unpublishing Letters (1824-1829)*, in «Italian Studies», 30 (1975), pp. 42-68

- LOMONACO 1839 Marco Lomonaco, *Dissertazione sulle varie vicende della chiesa di S. Angelo in Formis in diocesi di Capua: Per provare l'ordinaria giurisdizione, che vantano sulla medesima gli Arcivescovi di Capua*, Tipografia del Vesuvio, Napoli 1839
- LUCHERINI 2007 Vinni Lucherini, *Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz*, in *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali*. Atti del convegno internazionale di studi, a cura di Carlo Arturo Quintavalle (Parma, 19-23 settembre 2006), Electa, Milano 2007, pp. 537-553
- LUCHERINI 2009 V. Lucherini, *1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica*, in *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Atti del convegno di Studi a cura di R. Alcoy, Universitat de Barcelona, Barcellona 2009, pp. 185-215
- MAGAGNATO 1973 M. Magagnato (a cura di), *G. B. Cavalcaselle a Verona*, cat. mostra, Comune di Verona 1973
- MAESTÀ DI MONTEVERGINE 2014 *La Maestà di Montevergine. Storia e restauro*, atti del convegno di Studi a cura di Francesco Gandolfo e Giuseppe Muollo (Mercogliano, Abbazia di Loreto 7-8 giugno 2013), Artemide editore, Roma 2014
- MALLORY 1976 Michael Mallory, *The Sienese Painter Paolo di Giovanni Fei (c. 1345-1411)*, Garland Publishing, New-York & London 1976

- MANDALARI 1882 Mario Mandalari, *La vita e gli studi di Demetrio Salazar*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», anno VII, fascicolo III, Napoli 1882, pp. 628-648
- MANIN-PALLAVICINO 1859 *Lettere di Daniele Manin a Giorgio Pallavicino con note e documenti della quistione italiana*, Unione Tipografico-Editrice, Torino 1859
- MARESCA 1883 Antonino Maresca, *Osservazioni sulla vita di Colantonio del Fiore scritta da Bernardo De Domininici*, Tipografia dei fratelli Carluccio, Napoli 1883
- MARESCA 1890 Antonino Maresca, *Michelangelo Naccherino*, R. Tipografia Francesco Giannini & figli, Napoli 1890
- MATURI 1937 Walter Maturi, *Luigi Tosti*, in ENCICLOPEDIA ITALIANA 1929-  
[risorsa online <https://goo.gl/NNHja5>]
- MAZZA 1898 Alfredo Mazza, *In memoria del commendatore G. B. Cavalcaselle*, in CROWE-CAVALACASELLE 1883-1908, 1898, vol. 8, pp. V-XI
- MAZZOCCHI 1851 Alessio Simmaco Mazzocchi, *Dissertatio historica de cathedralis ecclesiae neapolitanae semper unicae variis diverso tempore vicibus*, Neapoli, 1851
- MET CATALOGUE 1905 *Catalogue of the Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, The Museum, New York 1905
- MIELE 2009-2010 Lisa Miele, *“Pensateci voi perché io perdo la testa”. G. B. Cavalcaselle e la pittura a Napoli tra '300 e '500*, Tesi di Specializzazione in Storia della critica d'arte (relatore



Prof. Emanuele Pellegrini), Università degli Studi di  
Siena, Siena 2009-2010

- MILANESE 2001                      Andrea Milanese, *Michele Arditi, il Museo Borgia e la «catena delle arti»: l'acquisizione delle raccolte borgiane e la loro sistemazione nel Real Museo di Napoli*, in COLLEZIONE BORGIA 2001, pp. 99-100.
- MILANESE 2009                      Andrea Milanese, *Album museo. Immagini fotografiche ottocentesche del museo Nazionale di Napoli*, Electa Napoli, Napoli 2009
- MILANESE 2015                      Andrea Milanese, *In partenza dal regno. Esportazioni e commercio d'arte e d'antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, Edifir Edizioni, Firenze 2015
- MILANESI 1862                      Gaetano Milanesi, *Le Vite di alcuni artefici fiorentini scritte da Giorgio Vasari corrette ed accresciute coll'aiuto de' documenti da Gaetano Milanesi*, in «Giornale storico degli archivi toscani», Firenze 1862, VI, pp. 15-17
- MINERVINI 1882                      Giulio Minervini, *Commemorazione di Demetrio Salazar*, «Atti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», tornata del 13 giugno 1882, pp. 3-8
- MINIERI RICCIO 1845                      Camillo Minieri Riccio, *Saggio storico intorno alla chiesa della Incoronata a Napoli*, Tipografia di Vincenzo Priggiobba, Napoli 1845
- MODIGLIANI 1907                      Ettore Modigliani, *Antonio da Solaro veneto detto lo Zingaro*, in «Bollettino d'Arte», I (1907), pp. 1-21
- MONACO XVII sec.                      Michele Monaco, *Historia del sacro Monistero di Santo Giovanni delle Monache di Capua. Raccolta per don Michele Monaco sacerdote di detto monastero*, ms. XVII sec.,

- Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Napoli, *Collezione manoscritti*, LXVIII, A. 77.  
Altra copia: Capua, Biblioteca del Museo Campano, manoscritti, busta 19.
- MONTI 1936 Antonio Monti, *Demetrio Salazar*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», Anno 23, fascicolo 5 (maggio 1936), pp. 607-616
- MONTINI 1954 Ranzo U. Montini, *Luigi Tosti*, in *Enciclopedia Cattolica*, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, Città del Vaticano 1948-1954, 12 voll., vol. XII (1954), pp. 367-368
- MORELLI 1883 Giovanni Morelli, *Italian Masters in German Gallery: a Critical Essay on the Italian Pictures in the Galleries of Munich, Dresden, Berlin*, G. Bell and Sons Edition, London 1883
- MORETTI 1973 Lino Moretti (a cura di), *G. B. Cavalcaselle. Disegni da antichi maestri*, catalogo mostra, Vicenza 1973
- MORETTI S. 2005 Simona Moretti, *Lello da Orvieto*, in DBI 1960-, 64 (2005)  
[risorsa online <https://goo.gl/D6PNW7>]
- MORISANI 1947 Ottavio Morisani, *Pittura del Trecento in Napoli*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1947
- MORISANI 1958 Ottavio Morisani, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, Fiorentino Editore, Napoli 1958

- MORISANI 1962 Ottavio Morisani, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Di Mauro Editore, Cava dei Tirreni (Sa) 1962
- MORISANI 1969 Ottavio Morisani, *L'arte di Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, Cava dei Tirreni 1969, III, pp. 591-592
- MORMONE 1991 Raffaele Mormone, *Scrittori d'arte a Napoli nel sec. XIX: Nunzio Federico Faraglia*, in «Napoli Nobilissima», 28, I-II (1991), pp. 3-9
- MOSCHINI 1828 Giovanni Antonio Moschini, *Memorie della vita di Antonio De Solario detto Lo Zingaro*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1828
- MUÑOZ 1908 Antonio Muñoz, *I mosaici di S. Giovanni in Fonte a Napoli*, in «L'Arte», XI (1908), pp. 433-442
- MÜNTZ 1883 Eugene Müntz, *Les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, VII: *Les mosaïques de Naples*, in «Revue archeologique», s. III, I, 1883, pp. 16-30
- MUOLLO 2014 Giuseppe Muollo, *Il progetto e la tecnica di esecuzione. I restauri nei secoli. La Cappella Imperiale*, in MAESTÀ DI MONTEVERGINE 2014, pp. 23-59
- MURRAY 1919 John Murray IV, *John Murray III 1808-1892. A brief memoir*, John Murray Publisher, London 1919
- MUSACCHIO 2000 Matteo Musacchio, *L'archivio della Direzione generale antichità e belle arti conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato*, in BENI CULTURALI A NAPOLI 2000, pp. 273-277
- MUSEI, TUTELA E LEGISLAZIONE 1995 *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, a cura di Arturo Fittipaldi (Quaderni 1,

	Dipartimento di Discipline Storiche, Università degli Studi di Napoli “Federico II”), Luciano Editore, Napoli 1995
MUSEO BORBONICO 1824-1857	<i>Real Museo Borbonico</i> , Stamperia Reale, Napoli 1824-1857, 16 voll.
MUSEO DIOCESANO DI NAPOLI 2008	<i>Il museo diocesano di Napoli: percorsi di fede e arte</i> , a cura di Pierluigi Leone de Castris, Elio de Rosa Editore, Napoli 2008
MUSEO DI MONTEVERGINE 2016	<i>Museo abbaziale di Montevergine: catalogo delle opere</i> , a cura di Pierluigi Leone De Castris, Anna Battaglia, Artstudio Paparo, Napoli 2016
NALDI 1991	Riccardo Naldi, <i>Sviluppo del Maestro dell'Adorazione di Glasgow</i> , in «Prospettiva», 63 (1991), pp. 63-77
NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI 1845	<i>Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze</i> , Stamperia di Gaetano Nobile, Napoli 1845, 2 voll.
NAPOLI SACRA 1993-1997	<i>Napoli Sacra. Guida alle chiese della città</i> , a cura di Nicola Spinosa, Elio De Rosa Editore, Napoli 1993-1997, 15 voll.
NAPOLITANO 2001	Felice Enrico Napolitano, <i>Le vicende storiche del santuario di S. Maria a Parete</i> , Istituto Anselmi, Marigliano (Na) 2001
NATELLA 1983	Pasquale Natella, <i>S. Maria de Flumine</i> , in «Rassegna di Storia e Cultura Amalfitana», III (giugno 1983), pp. 180-193

- NATELLA 1994 Pasquale Natella (a cura di), *Matteo Camera. Scritti minori inediti e rari*, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 1994
- NATELLA 1998 Pasquale Natella, *Salazaro e l'arte in costiera amalfitana*, in «Rassegna del centro di cultura e storia amalfitana», n.s. VIII, 15/16 (dicembre 1998), pp. 307-317
- NAVARRO 1989a Fausta Navarro, *La fortuna critica*, POLITICO DI SAN SEVERINO 1989, pp. 44-49
- NAVARRO 1989b Fausta Navarro, *L'iconografia del politico*, POLITICO DI SAN SEVERINO 1989, pp. 39-43
- NICOLINI 1922 Fausto Nicolini, *Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento*, in «Napoli Nobilissima», vol. III (1922), pp. 42-59, 68-70, 98-105, 121-146, 159-170
- NICOLINI 1925 Fausto Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Ricciardi Editore, Napoli 1925
- NICOLINI 1938 Nicola Nicolini, *Maresca di Serracapriola*, in ENCICLOPEDIA ITALIANA 1929-, I Appendice (1938) [risorsa online <https://goo.gl/1NFjEU>]
- ODDO 1974 Francesco Luigi Oddo, *Salvatore Calvino*, in DBI 1960-, 17 (1974) [risorsa online <https://goo.gl/ircw8i>]
- ORDINI MENDICANTI A NAPOLI 2005 Le chiese di San Lorenzo e San Domenico: gli Ordini mendicanti a Napoli, atti della II giornata di studi su Napoli a cura di Serena Romano e Nicolas Bock

(Losanna, 13 dicembre 2001), Electa Napoli Editore, Napoli 2005

- OTTOCENTO-NOVECENTO 1995     *L'Ottocento, il Novecento*, in STORIA E CIVILTÀ DELLA CAMPANIA 1991-1996, vol. 6 (1995)
- PALACIOS 2011     Alvar Gonzales Palacios, *Quando Napoli era un regno: la collezione del Marchese Nicola Santangelo dal lotto 247 al lotto 325*, in *Dipinti antichi, dipinti del secolo XIX, libri antichi, arredi, giade, oggetti d'arte e la collezione del Marchese Nicola Santangelo*, Catalogo d'Asta di Sotheby's (Milano, 14 e 15 giugno 2011), Milano 2011, pp. 150-161
- PALAZZO REALE NAPOLI 1987     *Il palazzo reale di Napoli*, Arte Tipografica, Napoli 1987
- PALLUCHINI 1944     Rodolfo Palluchini, *Sebastiano Viniziano (Fra Sebastiano del Piombo)*, Mondadori Editore, Milano 1944
- PANE 1975-1977     Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Edizioni di Comunità, Milano 1975-1977, 2 voll.
- PANI ERMINI 1978     Letizia Pani Ermini, in BERTAUX 1968-1978, VOL. IV (1978), pp. 195-214
- PAPA MALATESTA 2000     Vittoria Papa Malatesta, *Alle origini di Napoli Nobilissima: i verbali della redazione dal 1891 al 1893*, in «Napoli Nobilissima», 5, I (2000), pp. 31-44
- PARASCANDOLO 1847-1851     Luigi Parascandolo, *Memorie storiche-critiche-diplomatiche della Chiesa di Napoli*, Tipografia P. Tizzano, Napoli 1847-1851



- PASSAVANT 1860 Johann David Passavant, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Jules Renouard Éditeur, Paris 1860, 2 voll.
- PELLATI 1964 Francesco Pellati, *Felice Bernabei*, in DBI 1960-, 6 (1964)  
[risorsa online <https://goo.gl/vVqUcu>]
- PELLINI 2011 Giorgia Pellini, *Montano d'Arezzo*, in DBI 1960-, 75 (2011)  
[risorsa online <https://goo.gl/rTzbRh>]
- PERCORSI DI CRITICA 2007 *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Rosanna Cioffi e Alessandro Rovetta, Atti del convegno di studi (Milano, Università Cattolica, 30 novembre - 1 dicembre 2006), Vita e Pensiero Editore, 2007
- PERRICCIOLI SAGGESE 2009 Alessandra Perriccioli Saggese, *Sant'Angelo in Formis, Montecassino e l'abate Desiderio*, in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di Maria Luisa Chirico, Rosanna Cioffi, Stefania Quilici Gigli, Giuseppe Pignatelli, Giannini Editore, Napoli 2009, pp. 93-102.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2015 Alessandra Perriccioli Saggese, *Reginaldo Pirano da Monopoli*, in DBI 1960-, 84 (2015)  
[risorsa online <https://goo.gl/YsfaKj>]
- PINTO 1997 Valter Pinto, *Racconti di opere e racconti di eroi. La storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia. 1685-1700*, Paparo Edizioni, Napoli 1997
- PIRRI 1941 Pietro Pirri, *Il duomo di Amalfi e il chiostro del Paradiso*, Tipografia "Don Luigi Guanella", Roma 1941

- PITTURA NEL VENETO 1992-2009 *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di Mauro Lucco, Electa Editore, Milano 1992-2009, 10 voll.
- POGNISI 1899 Achille Pognisi, *G. B. Cavalcaselle*, in Joseph Archer Crowe, Giovan Battista Cavalcaselle, *Storia dell'antica pittura fiamminga*, Successori Le Monnier, Firenze 1899, pp. V-XLII
- POLIORAMA PITTORESCO 1855-1856 *Poliorama Pittresco*, Stabilimento Tipografico di Tiberio Pansini e dalla Litografia del Poliorama Pittresco, Napoli 1855-56, Anno XVI
- POLITTICO DI SAN SEVERINO 1989 *Il polittico di San Severino: restauri e recuperi*, catalogo mostra a cura di Ferdinando Bologna (Napoli, 18 dicembre 1898-4 marzo 1990), Electa Napoli, Napoli 1989
- POMPEI 1990-2003 *Pompei. Pitture e mosaici*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990-2003, 10 voll.
- PORZIO 1999 Annalisa Porzio, *La quadreria di Palazzo Reale nell'Ottocento*, Arte Tipografica, Napoli 1999
- PRACCHI 1999 Valeria Pracchi, *La protezione dei monumenti è lotta da combattere giorno per giorno. Lettere di Benedetto Croce a Corrado Ricci*, in «Napoli Nobilissima», 38, I-VI (1999), pp. 175-184
- PREVITALI 1978 Giovanni Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Einaudi Editore, Torino 1978
- PREVITALI 1985 Giovanni Previtali, *Alcune opere di Salvo d'Antonio da ritrovare*, in «Prospettiva», 33-36 (aprile 1983 - gennaio 1984, 1985), pp. 124-134

- PROEMIO 2003 *Proemio delle Vite*, a cura di Pierluigi Feliciano, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 39-64
- PUCCINI 1809 Tommaso Puccini, *Memorie storico-critiche di Antonello degli Antonij, pittore messinese*, Carli Editore, Firenze 1809
- RAGGHIANI 1947 Carlo Ludovico Ragghianti, *Ritratti di critici contemporanei. Giovan Battista Cavalcaselle*, in «Belfagor», II, 4, 1947, pp. 445-448
- RAGGHIANI 1952 Carlo Ludovico Ragghianti, *Come lavorava un critico dell'Ottocento (G.B. Cavalcaselle)*, in «Sele-Arte», I, 2, settembre-ottobre 1952, pp. 3-9
- REAL MUSEO BORBONICO 1824-1857 *Real Museo Borbonico*, Dalla Stamperia Reale, Napoli 1824-1857, 17 voll.
- REQUISITORIE 1851 *Requisitorie ed atti di accusa del pubblico ministero presso la G. corte criminale e speciale di Napoli: con le correlative decisioni della G.C. medesima e della Suprema corte di giustizia nella causa degli avvenimenti politici del 15 maggio 1848*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1851
- RICCI C. 1911 Corrado Ricci, *Per G. B. Cavalcaselle*, in «Bollettino d'Arte», V, 1911, fasc. X, pp. 399-403
- RICCI S. 1989 Stefania Ricci, *Alcuni disegni di Giovanni Battista Cavalcaselle da antichi maestri conservati nella Biblioteca del Victoria and Albert Museum di Londra*, in «Annali. Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi», 2 (1989), pp. 145-182

- RICCIARDI 2007 Emilio Ricciardi, *La cappella Minutolo nel Duomo di Napoli*, in «Scrinia. Rivista di archivistica, paleografia, diplomatica e scienze storiche», IV, 2 (2007), pp. 117-140
- RICCIO 1997 Bianca Riccio, *I Maresca di Serracapriola, una famiglia napoletana sulla scena d'Europa tra antico regime e Restaurazione*, in CIVILTÀ DELL'OTTOCENTO 1997, *Cultura e società* (3 vol.), pp. 47-54
- RINALDI 1997 Simona Rinaldi, *Un inedito di Cavalcaselle sul distacco degli affreschi*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 62, 1997 pag. 49-54
- RINALDI 2008 Simona Rinaldi, *La tutela e la sua storia*, in *Conoscere per conservare. Percorsi didattici e culturali nella Toscana*, a cura di S. Rinaldi, Aracne, Roma, 2008, pp. 177-238
- RINALDI 2009 Simona Rinaldi, *Storia della tutela come storia dell'arte*, in *Lo stato dell'arte. La storia dell'arte nell'Università italiana*, Firenze, Università degli studi (15-16 giugno 2009)  
[risorsa online: <https://goo.gl/k3u7jv>]
- RISORGIMENTO 2007 *Il Risorgimento*, a cura di Alberto Mario Banti, Paul Ginsborg, in STORIA D'ITALIA 1972-2011, Serie *Annali* 22 (2007)
- RIVISTE A NAPOLI 2008 *Le riviste a Napoli dal XVIII secolo al primo Novecento*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli 2007, 15-17 novembre), a cura di Antonio Garzya, Accademia Pontaniana, Napoli 2008

- ROCCO 1927 Padre Gaetano Rocco da Napoli, *Il convento e la chiesa di S. Maria la Nova di Napoli nella storia e nell'arte*, Tipografia Pontificia degli Artigianelli, Napoli 1927
- ROMANELLI 1815 Domenico Romanelli, *Napoli antica e moderna*, Tipografia di Angelo Trani, Napoli 1815, 3 voll.
- ROMEO 1995 Emanuele Romeo, *La Commissione conservatrice di Terra di lavoro: 1865-1897*, in TUTELA E RESTAURO 1993, pp. 81-100
- ROSINI 1848-1852 Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Presso Niccolò Capurro, Pisa 1848-1852, 7 voll.
- ROTILI 1978 Mario Rotili, *L'arte a Napoli dal VI al XIII secolo*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1978
- RUSSO 2013-2014 Giovanni Russo, *Antoniazzi Romano*, Tesi di Dottorato di ricerca in scienze archeologiche e storico-artistiche, indirizzo storico-artistico, XXVII ciclo, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Napoli 2013-2014
- SANTANGELO 1876 *Catalogo della Pinacoteca dei Marchesi Santangelo di Napoli*, Tipografia Italiana, Napoli 1876.
- SALAZARO 1866a Demetrio Salazaro, *Cenni sulla rivoluzione italiana del 1860*, Stabilimento Tipografico Ghio, Napoli 1866
- SALAZARO 1866b Demetrio Salazaro, *Sul riordinamento della Pinacoteca del Museo Nazionale*, Stabilimento Tipografico Ghio, Napoli 1866

- SALAZARO 1867 Demetrio Salazaro, *The National Gallery*, Tipografia di Raffaele Ghio, Napoli 1867
- SALAZARO 1868 Demetrio Salazaro, *Affreschi di sant'Angelo in Formis*, Tipografia Strada Nuova Pizzofalcone, Napoli 1868
- SALAZARO 1871-1875 Demetrio Salazaro, *Studi sui Monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Tipografia A. Morelli, Napoli 1871-1875, 2 voll.
- SALAZARO 1877a Demetrio Salazaro, *Brevi considerazioni sugli affreschi del Monastero di Donna Regina del XIII secolo*, Tipografia S. Pietro a Majella, Napoli 1877
- SALAZARO 1877b Demetrio Salazaro, *Sulla cultura artistica dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo. Discorso pronunziato dal Commendator Demetrio Salazaro nella sezione di Archeologia artistica del 3° Congresso nazionale degli artisti italiani in Napoli*, Tipografia Editrice già del Fibreno, Napoli 1877
- SALAZARO 1882 Demetrio Salazaro, *Pietro Cavallini, pittore, scultore ed architetto romano del XIII secolo*. Nota storica letta all'Accademia reale di Archeologia, Lettere e Belle Arti nella tornata del 14 febbraio 1882, Tipografia e Stereotipia della R. Università, Napoli 1882
- SALVATORE 1989 Donato Salvatore, *Il "Monogrammista Petr": Pietro Befulco o Pietro Buono?*, in *POLITICO DI SAN SEVERINO* 1989, pp. 107-119
- SALVATORE 1998 Donato Salvatore, *Tra Fiandre e Napoli sul finire del Quattrocento. Precisazioni su alcuni dipinti napoletani di*

- derivazione fiamminga*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 6 (giugno 1998), pp. 4-17
- SALVATORE 1999 Donato Salvatore, *Toscani a Napoli sul finire del '400. Un dipinto su tavola di Pietro del Donzello*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 8/9 (1999), pp. 102-111
- SALVATORE 2005 Donato Salvatore, *Le Vite di De Dominici. Riflessioni intorno agli artisti del Quattrocento*, in «Letteratura&arte», 3 (2006), pp. 263-276
- SANGIORGI 1907 Galleria Sangiorgi, *Catalogo della vendita della collezione del fu Reverendo dottor Roberto I. Nevin*, Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, Roma 1907
- SANT'ANGELO IN FORMIS 1999 *Sant'Angelo in Formis*, in ARTE MEDIEVALE 1991-, 10 (1999)  
[risorsa online <https://goo.gl/TtNzNg>]
- SANTA CHIARA 2014 *La chiesa e il convento di Santa Chiara*, a cura di Francesco Aceto, Stefano D'Ovidio, Elisabetta Scirocco (Quaderni del Centro Interuniversitario per la Storia delle Città Campane nel Medioevo), Laveglia&Carlone Editore, Battipaglia (Sa) 2014
- SARNELLI 1685 Pompeo Sarnelli, *Guida de' Forestieri*, Stamperia di Giuseppe Rosselli, Napoli 1685
- SCHLOSSER 1964 Julius von Schlosser, *Letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1964



- SCHULZ 1860 Heinrich Wilhelm Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Ferdinand von Quast Editor, Dresden 1860, 5 voll.
- SEROUX D'AGINCOURT 1824 Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte col mezzo dei monumenti, dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, Ranieri Fanfani Editore, Milano 1824, 7 voll.
- SERRA 1906 Luigi Serra, *Note sugli affreschi dell'ex convento dei SS. Severino e Sossio*, in «L'Arte», IX (1906), pp. 206-212
- SERSALE 1778 Benedetto Sersale, *Discorso istorico intorno alla Cappella de' signori Minutoli sotto il titolo di S. Pietro Apostolo e di S. Anastasia martire dentro il Duomo napoletano*, Stamperia Raimondiana, Napoli 1778
- SETTEMBRINI 1868 Luigi Settembrini, «Il Pungolo», Anno IX, n. 69 [Napoli, martedì 10 marzo 1868]
- SEVERO 1865 Lucio Severo, *Di Gaeta e delle sue diverse vicissitudini fina all'ultimo assedio del 1860-61*, [s.e.], 1865
- SIGISMONDO 1788-1789 Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, presso i fratelli Terres, Napoli 1788-89, 3 voll.
- SILVESTRO BUONO 2014 *Il restauro della tavola di Silvestro Buono nel Duomo di Sorrento*, a cura di Pierluigi Leone de Castris, Nicola Longobardi Editore, Castellammare di Stabia 2014
- SINIGALLESSE 1992 Daniela Sinigallesi, *Scoperte in Costiera*, in «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», II (giugno 1992), pp. 83-90

SPECIALE 2000	Lucinia Speciale, <i>Liturgia e potere. Le commemorazioni finali nei rotoli dell'Exultet</i> , in «Mélanges de l'Ecole française de Roma. Moyen-Age», 112 (2000), pp. 191-224
SPECIALE 2003	Lucinia Speciale, <i>Sant'Angelo in Formis: I primi restauri (1869-1902)</i> , in STORIA DEL RESTAURO 2003, pp. 287-299
SRICCHIA SANTORO 2015	Fiorella Sricchia Santoro, <i>Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria: sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello</i> , in «Prospettiva», 159/160 (luglio/settembre 2015), pp. 25-109, 197
STEDERINI 2008	Andrea Staderini, <i>"Gentile, et in compositione di cose piccole eccellente": Francesco di Stefano, detto il Pesellino (1422-1457)</i> , Tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2008, 2 voll.
STORIA D'ITALIA 1972-2011	<i>Storia d'Italia</i> , diretta da Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Giulio Einaudi Editore, Torino 1972-2011, 6 voll.; Serie <i>Regioni</i> , 20 voll.; Serie <i>Annali</i> , 26 voll.
STORIA DEL RESTAURO 2003	<i>Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo. Atti del convegno internazionale di studi</i> , a cura di Maria Ida Catalano e Gabriella Prisco, Roma 2003 in «Bollettino d'Arte», volume speciale
STORIA DELL'ARTE ITALIANA 1979-1983	<i>Storia dell'arte italiana</i> , Giulio Einaudi Editore, Torino 1979-1983, 12 voll.
STORIA DI NAPOLI 1967-1978	<i>Storia di Napoli</i> , Società Editrice Storia di Napoli, Cava dei Tirreni 1967-1978, 11 voll.

STORIA DI SALERNO 1982	<i>Guida alla storia di Salerno e della sua provincia</i> , a cura di Alfonso Leone e Giovanni Vitolo, P. Laveglia, Salerno 1982, 3 voll.
STORIA E CIVILTÀ DELLA CAMPANIA 1991-1996	<i>Storia e civiltà della Campania</i> , a cura di Giovanni Pugliese Carratelli, Electa Napoli, Napoli 1991-1996, 7 voll.
STORNAIOLO 1900	Cosimo Stornaiolo, <i>I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli</i> , in <i>Atti del II Congresso internazionale di archeologia cristiana</i> (Roma, 1900), Roma 1902
STRAZZULLO 1972	Franco Strazzullo, <i>Tutela del patrimonio artistico nel Regno di Napoli sotto i Borboni</i> , in «Atti dell'Accademia Pontaniana», 21 (1972)
STRAZZULLO 1974	Franco Strazzullo, <i>Il Battistero di Napoli</i> , in «Arte Cristiana», 62 (1974), pp. 145-176
SRICCHIA SANTORO 2003	Fiorella Sricchia Santoro, <i>Introduzione</i> , in DE DOMINICI 2003-2014, vol. I (2003), pp. IX-XLI
SUMMONTE 1601-1643	Giovan Antonio Summonte, <i>Historia della città e del regno di Napoli</i> , Napoli 1601-1643, 4 voll.
TEMPESTI 1994	Fernando Tempesti, <i>I Brogi al tempo dei Brogi</i> , in «AFT. Archivio Fotografico Toscano», Anno X, 20 dicembre 1994, pp. 74-77
TEMPESTINI 1999	Anchise Tempestini, <i>La "sacra conversazione" nella pittura veneta dal 1500 al 1516</i> , in <i>PITTURA NEL VENETO 1992-2009</i> , vol. 4 (1996)

- TESCIONE-IODICE 1967 Giuseppe Tescione, Antonio Iodice, *Il monastero di S. Giovanni delle Monache di Capua e l'inedita storia di Michele Monaco*, in *Il contributo dell'archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione*, De Luca Editore, Roma 1967, pp. 405-442
- TKALAC 1898 Amerigo Tkalac, *Il nuovo Vasari d'Italia*, G. B. Cavalcaselle, in «Ateneo Veneto», 21, 1898, pp. 307-320
- TOESCA 1951 Pietro Toesca, *Il Trecento*, in TOESCA-RIZZO 1927-1951, vol. 3.2 (1951)
- TOESCA-RIZZO 1927-1951 Pietro Toesca, Giulio Rizzo, *Storia dell'arte classica e italiana*, Unione Tipografico Editrice Torinese, Torino 1927-1951, 3 voll.
- TOMEI 1993 Alessandro Tomei, *Pietro Cavallini*, in ARTE MEDIEVALE 1991-, (1993)  
[risorsa online <https://goo.gl/2HuYWD>]
- TOMEI 1995 Alessandro Tomei, *Giotto*, in ARTE MEDIEVALE 1991-, 6 (1995)  
[risorsa online <https://goo.gl/JH4saz>]
- TOMEI 2000 Alessandro Tomei, *Pietro Cavallini*, Silvana Editoriale, Milano 2000
- TOMEI 2005 Alessandro Tomei, *Qualche riflessione sull'attività napoletana di Pietro Cavallini: nuovi dati sulla cappella Brancaccio in San Domenico Maggiore*, in ORDINI MENDICANTI A NAPOLI 2005, pp. 126-144
- TOMMASI 1998 Anna Chiara Tommasi (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore. Atti del Convegno*,

- “Giovanni Battista Calvacaselle 1819-1897. Alle origini della storia dell’arte”*, Convegno internazionale di studi a cura di Donata Levi e Paola Marini, Legnago, 28 novembre 1997 – Verona, 29 novembre 1997, Marsilio Editore, Venezia 1998
- TORTEROLI 1847 Tommaso Torteroli, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, Giacomo Prudente Librajo Editore, Savona 1847
- TOSCANO 1988 Gennaro Toscano, *Un politico e una Madonna di Andrea da Salerno per Nola*, Editrice Edam, Firenze 1988
- TOSCANO 1992 Gennaro Toscano, *Francesco da Tolentino e Andrea da Salerno a Nola. Sulla pittura del primo Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Cicciano 1992
- TOSCANO 1994 Gennaro Toscano, *Itinerario di Francesco da Tolentino*, in «Antichità Viva», XXXIII, 5 (1994), pp. 20-28
- TOSTI 1842-1843 Luigi Tosti, *Storia della badia di Montecassino: divisa in libri nove, ed illustrata di note e documenti*, Stabilimento Poligrafico di Filippo Cirelli, Napoli 1842-1843, 3 voll.
- TUTELA E RESTAURO 1993 *Tutela e restauro dei monumenti in Campania, 1860-1900*, a cura di Giuseppe Fiengo, Electa Napoli, Napoli 1993
- VARGAS 2003 Carmela Vargas, *Sul metodo del Lanzi: dalla Prefazione alla Storia della Pittorica della Italia*, in «Confronto», 2 (2003), pp. 27-57
- VARGAS 2006 Carmela Vargas, *«miglior critica... meno condiscendenza»: Lanzi su De Dominici*, in *Ottant’anni di un Maestro: omaggio*

- a Ferdinando Bologna*, a cura di Francesco Abbate, Paparo Edizioni, vol. II (2006), pp. 757-784
- VARGAS 2014 Carmela Vargas, *Vasari-Lanzi. Unità della tecnica e unità della storia*, in *Unità*, Atti del quarto Colloquio internazionale di Letteratura italiana (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, 6-8 ottobre 2010), a cura di Silvia Zoppi Garampi, Salerno Editrice, Roma 2014, pp. 45-64
- VASARI 1846-1857 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Società di amatori delle arti belle, Felice Le Monnier, Firenze 1846-1857, 13 voll.
- VECCHI 1851 Candido Augusto Vecchi, *La Italia: storia di due anni, 1848-1849*, Claudio Perrin Editore, Torino 1851
- VENDITTI 1979 Arnaldo Venditti, *Luigi Catalani*, in DBI 1960-, vol. 22 (1979)  
[risorsa online <https://goo.gl/Qx5aCH>]
- VENTURI A. 1898 Adolfo Venturi, *Gian Battista Cavalcaselle*, in «Zeitschrift für bildende Kunst» 1898, pp. 79-83
- VENTURI 1901-1940 Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, U. Hoepli Editore, Milano 1901-1940, 11 voll.
- VENTURI A. 1908 A. Venturi, *Di Giovan Battista Cavalcaselle*, conferenza tenuta in Legnago il 14 luglio 1907, Legnago 1908 in Silvia Ginzburg (a cura di), *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, Electa editore, Milano, pp. 3-12

- VENTURI A. 1922      Adolfo Venturi (a cura di), *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del X congresso internazionale di storia dell'arte in Roma, Maglioni & Strini Editori, Roma 1922
- VENTURI L. 2000      Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Einaudi Editore, Torino 2000
- VITA DI AGNOLO FRANCO 2003      *Vita d'Agnolo Franco pittore. Padrino di Pietro e Polito Donzello*, a cura di Donato Salvatore, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 252-261
- VITA DI ANGIOLILLO  
ROCCADERAME 2003      *Vita di Angiolillo detto Roccaderame pittore*, a cura di Donato Salvatore, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 319-326
- VITA DI ANDREA SABBATINO  
2003      *Vita di Andrea Sabbatino detto Andrea da Salerno pittore ed architetto*, a cura di Andrea Zezza, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 502-532
- VITA DI ANTONIO SOLARIO 2003      *Vita del famosissimo Antonio Solario detto volgarmente il Zingaro pittore ed architetto*, a cura di Donato Salvatore, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 268-304
- VITA DI BUONO DE' BUONI E DI  
SILVESTRO 2003      *Vita di Buono de' Buoni e di Silvestro suo figliuolo pittori*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 374-392
- VITA DI COLANTONIO DEL FIORE  
2003      *Vita di Colantonio del Fiore pittore*, a cura di Donato Salvatore, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 231-251
- VITA DI FRANCESCO DI MAESTRO  
SIMONE 2003      *Vita di Francesco di Maestro Simone pittore*, in DE DOMINICI 2003-2014, in DE DOMINICI 2003-2014, pp. 209-215



- VITA DI GENNARO DI COLA 2003 *Vita di Maestro Gennaro di Cola e di Maestro Stefanone pittori*, a cura di Cristiana Pasqualetti, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 189-203
- VITA DI MAESTRO SIMONE 2003 *Vita di Maestro Simone pittore*, a cura di Stefano D'Ovidio, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 171-188
- VITA DI PIETRO E POLITO DEL DONZELLO 2003 *Vita di Pietro e Polito del Donzello pittori ed architetti*, a cura di Donato Salvatore, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 327-347
- VITA DI PIETRO E TOMMASO DE' STEFANI 2003 *Vita di Pietro e Tommaso de' Stefani*, a cura di Stefano D'Ovidio e Pierluigi Feliciano, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 65-96
- VITA DI PIPPO TESAURO 2003 *Vita di Filippo detto Pippo Tesauro*, a cura di Pierluigi Feliciano, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 115-128
- VITA DI SIMONE PAPA 2003 *Vita di Maestro Simone Papa il Vecchio pittore*, a cura di Donato Salvatore, in DE DOMINICI 2003-2014, I (2003), pp. 355-362
- VITOLO 2008 Paola Vitolo, *La chiesa della Regina: l'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto d'Oderisio*, Viella Editore, Roma 2008
- VOLPE 1980 Carlo Volpe, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Rizzoli Editore, Milano 1980
- VOLPICELLA 1859 Scipione Volpicella, *Delle antichità d'Amalfi e dintorni*, Androsio Editore, Napoli 1859

- WEEKLEY 1921 Ernest Weekley, *An Etymological Dictionary of Modern English*, John Murray, London 1921
- WILLETE 1986 Thomas Willete, *Bernardo De Dominici e le Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani: contributo alla riabilitazione di una fonte*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Edizioni L&T, Milano 1986, pp. 255-273
- WOHLGEMUTH 1904 *The Death of the Virgin. Michael Wohlgemuth (1434-1519)*, in «Museum of Fine Arts Bulletin», vol. 2, n. 4 (July 1904), p. 14
- ZERI 1954 Federico Zeri, *Two Early Cinquecento Problems in South Italy*, in «The Burlington Magazine», 96 (1954), pp. 146-148
- ZERI 1963 Federico Zeri, *Antonio Rimpatta*, in «Bollettino d'Arte», XLVIII (1963), pp. 46-49
- ZERI-MCCRACKEN-PACKARD 1976 Federico Zeri, Ursula E. McCracken, C. G. Elisabeth Packard, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, The Trustees, Walter Art Gallery, Baltimora 1976, 2 voll.
- ZERI 1980 Federico Zeri, *Italian Paintings: A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art. Sieneese and Central Italian Schools*, III, 1980
- ZEZZA 2014 Andrea Zezza, *Postfazione*, in DE DOMINICI 2003-2014, vol. 4 (2014), pp. 7- 109

## Manoscritti

### Capua, Museo Provinciale Campano di Capua-Archivio storico

*Iannelli Gabriele* busta 504, fascicolo 05a, cc. 15-16

### Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (BNCF)

*Fondo Vannucci* IV, 9 [Lettera Roma 10 aprile 1859];  
IV, 9 [Lettera Roma 29 ottobre 1859];  
IV, 9 [Lettera s.l. 5 novembre 1859];  
IV, 11 [Lettera Roma 14 giugno s.d.].

### Londra, National Art Library, Victoria and Albert Museum (NAL)

*Fondo Crowe*

- 86.ZZ.51 = *Notes on Italian Painters* [ca. 1860-1870], Cod. 86.ZZ.51, vol. 1
- 86.ZZ.51 = *Notes on Italian Painters* [ca. 1860-1870], Cod. 86.ZZ.51, vol. 1
- 86.ZZ.33.1 = *Notes in Pictures in Continental Collections*, Cod. 86.ZZ.33.1, vol. 1 *Italian Galleries*
- 86.ZZ.33.2 = *Notes in Pictures in Continental Collections*, Cod. 86.ZZ.33.2, vol. 2 *Italian Galleries*
- II.RC.H.19 = *Raphael, his life and works*, Cod. II.RC.H.19, *Sketches, etc.*
- II.RC.H.20 = *Raphael, his life and works*, Cod. II.RC.H.20, *Sketches, etc.*
- II.RC.H.21 = *Raphael, his life and works*, Cod. II.RC.H.21, *Sketches, etc.*

- II.RC.H.22 = *Raphael, his life and works*, Cod. II.RC.H.22, *Sketches, etc.*
- 86.ZZ.51 = *Notes on Italian Painters* [ca. 1860-1870], Cod. 86.ZZ.51, vol. 1
- 86.ZZ.52 = *Notes on Italian Painters* [ca. 1860-1870], Cod. 86.ZZ.52, vol. 2

**Napoli, Archivio del Dipartimento di documentazione del patrimonio storico-artistico del Museo e Real Bosco di Capodimonte (ADDMC)**

San Giorgio 1852 *Catalogo ragionato della Regia Pinacoteca che è nel Palagio Reale del Museo Borbonico*, a cura del Principe di San Giorgio [1852]

Salazar 1870 *Inventario Generale del Museo Nazionale a cura di Demetrio Salazar*, a cura di Demetrio Salazar [1870]

[Copia anastatica del volume relativo ai soli dipinti incluso nell'Inventario Generale del Museo Nazionale di Napoli conservato presso l'Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli]

**Napoli, Archivio di Stato di Napoli (ASN)**

*Prefettura di Polizia* busta 2182, incartamento 898 [1859]

*Ministero della Polizia* busta 2182, incartamento 6, volume 9 [1859]

*Generale, Gabinetto* busta 555, incartamento 1088, volume 41, parte 11 [1851]

busta 556, incartamento 1088, volume. 47 [1850]

*Ministero Affari Esteri* busta 6243

*Ministero della Pubblica Istruzione* Real Museo Borbonico e Soprintendenza generale degli Scavi,  
Busta 376.II, fascicolo 21 [Napoli, 20 maggio 1860]

### **Napoli, Società Napoletana di Storia Patria (SNSP)**

*Fondo Salazar* Ms. Salazar 1.74

Ms. Salazar 1.84

Ms. Salazar 1.86

### **Napoli, Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (già ASSAN)**

*Carteggio con il Ministero e Cavalcaselle riguardante l'Inventario del Museo Nazionale e quello di S. Martino e la valutazione dei quadri*, Categoria M, fascicolo 1=11 II D.1 [1875-1876]

### **Roma, Archivio Centrale dello Stato (ACS)**

*Ministero Pubblica Istruzione, Antichità e belle arti*

490/540.11 = I versamento, busta 490, fascicolo 540.11

490/540.14 = I versamento, busta 490, fascicolo 540.14

246/114.16 = I versamento, busta 246, fascicolo 114.16

246/114.24 = I versamento, busta 246, fascicolo 114.24

### **Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (BMV)\***

*Fondo Cavalcaselle*

378 = Cod. It. 10, 378 (=10631)

2024 = Cod. It. IV 2024 (=12265)

2025	=	Cod. It. IV 2025 (=12266)
2026	=	Cod. It. IV 2026 (=12267), fascicolo 1
2032	=	Cod. It. IV, 2032 (12273), fascicolo 1
2033	=	Cod. It. IV, 2033 (=12274), fascicolo 11
2034	=	Cod. It. IV, 2034 (=12275), fascicolo V
2035	=	Cod. It. IV, 2035 (=12276), Epistole
B2037a	=	Cod. It. IV, 2037 (=12278), taccuino 8
2037	=	Cod. It. IV, 2037 (=12278), taccuino 9
2040	=	Cod. It. IV, 2040 (=12281), fascicolo V-5
2039	=	Cod. It. IV, 2039 (=12280)

## Sitografia

Atlante dell'Arte Italiana

<http://www.atlantedellarteitaliana.it/index.php>

Biblioteca Apostolica Vaticana

<https://www.vatlib.it/home.php>

Benedetto Croce – Le riviste di Benedetto Croce on line

<http://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/index>

Biblioteca Digitale – Società Napoletana di Storia Patria

[http://www.storiapatrianapoli.it/it/156/aspn?&paginate\\_pageNum=1](http://www.storiapatrianapoli.it/it/156/aspn?&paginate_pageNum=1)

Campania CRBC – Centro Regionale Beni Culturali

<https://www.campaniacrbc.it/portal/HomeUtente.do>

Circuito Informativo Regionale della Campania per i Beni Culturali e Paesaggistici

<http://cir.campania.beniculturali.it>

Dictionary of Art Historians - A Biographical Dictionary of Historic Scholars,  
Museum Professionals and Academic Historians of Art

<https://dictionaryofarthistorians.org/index.htm>

Digital Library – Universität Heidelberg

<http://www.ub.uni-heidelberg.de/Englisch/helios/>

Flickr - Photosharing

<https://www.flickr.com/>

Fondazione Memofonte

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)



Fototeca “I Tatti”

<http://via.lib.harvard.edu/via/deliver/advancedsearch?collection=via>

Fototeca Zeri

<http://www.fondazionezeri.unibo.it/it/fototeca/fototeca-zeri>

Google books

[www.books.google.it](http://www.books.google.it)

HathiTrust – Digital Library

<https://babel.hathitrust.org/cgi/mb>

HistAntArtSI - Historical Memory, Antiquarian Culture, Artistic Patronage

<http://www.histantartsi.eu/>

Internet Archive

<https://archive.org/>

Laboratorio Arti Visive – Scuola Normale Superiore di Pisa

<http://www.artivisive.sns.it/index.html>

Libro d'oro della nobiltà mediterranea

<http://www.genmarenostrum.com/>

Periodici Italiani Digitalizzati – Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

<http://periodici.librari.beniculturali.it/>

Persée – Parcourir les Collections

<http://www.persee.fr/>

Pompeii in Pictures

<http://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/index.htm>

Reti Medievali

<http://www.rm.unina.it/index.php>

Thesaurus del Consortium of European Research Libraries

<https://www.cerl.org/main>

Treccani

<http://www.treccani.it/>

Vasari scrittore

<http://vasariscrittore.memofonte.it/home>

Wikipedia – The Free Encyclopedia

[https://it.wikipedia.org/wiki/Pagina\\_principale](https://it.wikipedia.org/wiki/Pagina_principale)

## Referenze fotografiche

Amalfi, Arcidiocesi di Amalfi - Cava de' Tirreni  
Amalfi, Museo del Duomo  
Baltimora, The Walters Art Museum  
Bologna, Fototeca Federico Zeri  
Boston, Museum of Fine Art]  
Capua, Arcidiocesi di Capua  
Caserta, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Caserta e Benevento  
Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of Art  
Columbus (Ohio), The Columbus Museum of Art  
Firenze, Fototeca Berenson "I Tatti"  
Londra, The Royal Collection  
Mercogliano (Av), Museo Abbaziale di Montevergine  
Napoli, Archivio di Stato  
Napoli, Arcidiocesi di Napoli  
Napoli, Catacombe di San Gennaro  
Napoli, Città Metropolitana di Napoli  
Napoli, Complesso dei Girolamini  
Napoli, Museo Archeologico Nazionale  
Napoli, Museo Civico di Castel Nuovo  
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte  
Napoli, Museo Diocesano Donnaregina  
Napoli, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il comune di Napoli  
Napoli, Polo Museale della Campania  
New York, Metropolitan Museum of Art  
Parigi, Musée du Louvre  
Pompei (Na), Parco Archeologico di Pompei  
Ravello, Diocesi di Ravello  
Ravello, Museo Diocesano  
Salerno, Arcidiocesi di Salerno-Campagna-Acerno  
Salerno, Museo Diocesano  
Salerno, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Salerno e Avellino  
Tokyo, The National Museum of Western Art  
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana  
Zhytomyr (Ucraina), Regional Museum